# revue roumaine

1969 2

*Publication littéraire trimestrielle paraissant en français, russe, anglais et allemand*

*Rédaction et administration*
*5, Strada ION GHICA*
*BUCAREST*
*Téléphone: 15.35.88*

*Imprimé à l'Entreprise polygraphique « Arta Grafică »*
*133-135, Calea Şerban Vodă*
*Bucarest*

# SOMMAIRE


| | | |
|---|---|---|
| MARIN PREDA | Ne jamais abandonner l'Homme | 5 |

**La voix des poètes**

*Présentation par G. MUNTEAN*

| | | |
|---|---|---|
| VIRGIL GHEORGHIU | L'Ombre ● Chant d'amour ✦ J'aime ce monde | 9 |
| VIRGIL TEODORESCU | Le Même secret ● Propriété privée ● Fantôme ● Le Miroir d'un instant | 12 |
| MIRON RADU PARASCHIVESCU | Le Jeune Enée ● Oracle ● Journal | 17 |
| SANDOR KANYADI | Le Sapin crut voir un jour ● La Table et les chaises | 21 |
| SORIN MĂRCULESCU | Péan | 23 |
| VINTILĂ IVĂNCEANU | Sonnet | 25 |
| ADRIAN PĂUNESCU | Elégie ● Restes | 26 |

**Prose**

| | | |
|---|---|---|
| HENRIETTE YVONNE STAHL | Tante Matilda | 29 |
| V. EM. GALAN | L'Accident était inévitable (fragment) | 41 |
| IOAN GRIGORESCU | Orgueil | 58 |
| PAUL GOMA | « C'te garce » | 79 |

**L'Assemblée Générale des Ecrivains de Roumanie**

| | | |
|---|---|---|
| CEZAR BALTAG | Ethique et esthétique | 95 |
| NICOLAE BREBAN | Se trouver au point culminant de son époque | 96 |
| NICOLAE MANOLESCU | Vers un nouveau classicisme | 97 |
| TEODOR MAZILU | L'Ecrivain et l'existence | 98 |
| IANOS SZASZ | Diversité dans l'unité | 99 |
| VIRGIL TEODORESCU | Révolution et modernité | 100 |

**Commentaires**


| | | |
|---|---|---|
| DANA DUMITRIU | La Prose féminine aux prises avec elle-même | 103 |
| EDGAR PAPU | Formes lyriques au XX$^{e}$ siècle | 107 |


**La Roumanie dans le monde**


| | | |
|---|---|---|
| GHEORGHE ACHIŢEI | L'Art et la société | 112 |
| CONSTANTIN CRIȘAN | 1968 — Messages littéraires | 114 |


**La vie des livres**

Chroniques


| | | |
|---|---|---|
| AL. A. PHILIPPIDE | Fantaisie et enthousiasme lyrique | 116 |
| LUCIAN RAÏCU | Animaux malades | 118 |
| G. DIMISIANU | La Littérature — action vécue | 120 |
| MIHAÏ UNGHEANU | Mythe et absolu | 121 |


Notes de lecture


| | | |
|---|---|---|
| AUREL MARTIN | Ion Brad : *Ecce tempus* | 123 |
| SIMION BĂRBULESCU | Constanța Buzea : *Les Nuages* | 124 |
| BOGDAN OZUN | Dragoş Vrânceanu : *Poésies* | 125 |
| MIRCEA IORGULESCU | Mircea Ciobanu : *Les Témoins* | 126 |
| EUGEN LUCA | Alexandru Jar : *La Trahison de la lune* | 126 |
| ADRIANA MITESCU | Letiția Papu : *Le Pommier de la connaissance* | 127 |
| MODEST MORARIU | Veronica Porumbacu : *Les Portes* | 128 |
| MIRCEA MARTIN | Sorin Titel : *Le Déjeuner sur l'herbe* | 128 |
| MARIA-LUIZA CRISTESCU | Nicolae Velea : *Vol bas* | 129 |
| HENRI ZALIS | Ion Biberi : *Horizons spirituels* | 130 |
| SORIN MOVILEANU | Trois critiques : Victor Felea, Vlad Sorianu, Geo Şerban | 130 |
| ADRIANA ILIESCU | Contributions roumaines à l'étude de la littérature universelle | 132 |

• **Théâtre—Cinéma**

VALENTIN SILVESTRU — Le Concept roumain de « théâtralité » — 134

DINU KIVU — Carnet théâtral — 141

ANTOANETA TĂNĂSESCU — Carnet cinématographique — 143

• **Beaux-arts**

TITUS MOCANU — L'Horizon du sublime et des structures — 146

ANCA ARGHIR — Expositions — 150

**L'Assemblée Générale des Compositeurs et des Musicologues**

ZENO VANCEA — La Valeur humaniste — 154

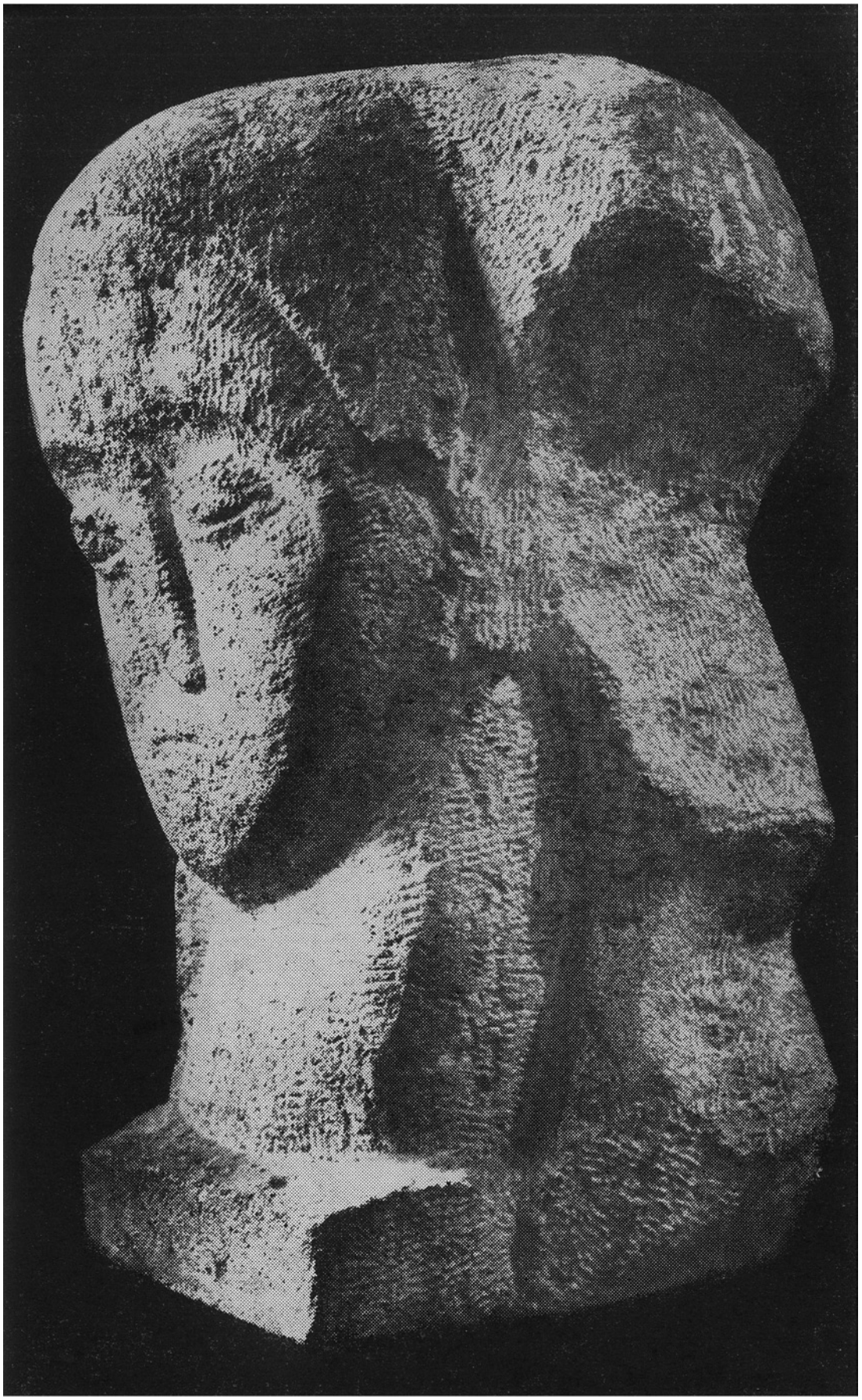
DORU POPOVICI — Paysage polychrome — 155

COSTIN MIEREANU — L'Esprit d'un siècle ardent — 157

• **Nouvelles de l'édition**

• **Nos collaborateurs**

XXIII^e ANNÉE N° 2 1969



# Ne jamais abandonner l'Homme

par **MARIN PREDA**
vice-président de l'Union des Ecrivains

Jamais, peut-être, la méditation sur la condition de l'écrivain n'a été plus actuelle que de nos jours. Certes, la méditation du haut d'une tribune n'est pas la plus indiquée ; l'homme de notre temps veut voir les idées en mouvement, il veut entendre la relation la plus brève possible, éventuellement en un montage visuel où l'image soit agréable, les pensées de l'orateur attrayantes, et où les allusions à la condition de notre existence soient éliminées ; l'homme n'a pas besoin qu'on lui répète qu'il est guetté par les maladies, qu'il est souvent le jouet de l'histoire, qu'il vive dans un pays grand ou petit, et que finalement il sera bien obligé de quitter cette vie.

Mais pourquoi une méditation sur la condition de l'écrivain serait-elle plus actuelle que celle sur la condition de l'homme en général? Parce que l'écrivain utilise le mot, qui est à la portée de tout le monde, tandis que le bistouri n'est qu'à la portée du chirurgien et la règle à calcul à la portée du spécialiste. Un ouvrier peut s'écrier avec orgueil, lorsque, dans son métier, sa condition risque d'être menacée: personne ne m'arrachera le marteau des mains ! Mais un écrivain, pourrait-il s'exclamer avec le même orgueil qu'il est le maître des mots? Non pas maître absolu, certes, parce que personne n'est maître absolu de rien, mais du moins autant qu'il est nécessaire pour que sa profession ne perde pas son prestige, et que la confiance de l'écrivain dans le mot ne soit pas ébranlée. Or, l'écrivain de notre époque, de même que son lecteur, ont pu constater avec stupeur que le mot a été utilisé pour créer des mythes colossaux, primitifs et barbares, qui ont produit des tragédies jamais encore connues dans le monde et qui ont compté tant de victimes et tant de bourreaux, que seule une humanité guérie et prête pour de nouvelles aventures, telle qu'apparaît, étrangement, notre humanité actuelle, peut encore nous tranquilliser. Des torrents de mensonges ont été déversés au cours de longues années sur le monde, à la radio, dans la presse et dans les livres, prouvant, par les effets produits, la force terrible du mot. C'est un miracle que les écrivains n'aient pas tous fait figure, en ce siècle, de tristes déshérités, tout comme certains d'entre eux sont devenus de véritables martyrs, morts dans les camps de concentration ou devant les pelotons d'exécution. Leur art n'est cependant pas resté intact. Le prestige du mot a vacillé, et les générations actuelles doivent lutter pour le rétablir à leurs propres yeux et aux yeux du lecteur.

En fait, certains se figurent, paradoxalement, que l'on peut choisir, dans cette direction, une voie menant à la négation du sens consacré que le mot a pour nous. Ainsi, le mot ne serait plus, pour eux, l'instrument des grandes constructions épiques ou poétiques dans lesquelles le héros — ou l'âme du poète — disparaît, en une chevauchée effrénée, englouti par le grand incendie de l'événement. Le héros devrait donc être un antihéros, une figure

← GEORGE APOSTU : Maria de Mangop (épouse d'Etienne le Grand, prince de Moldavie, 1457—1504), pierre.

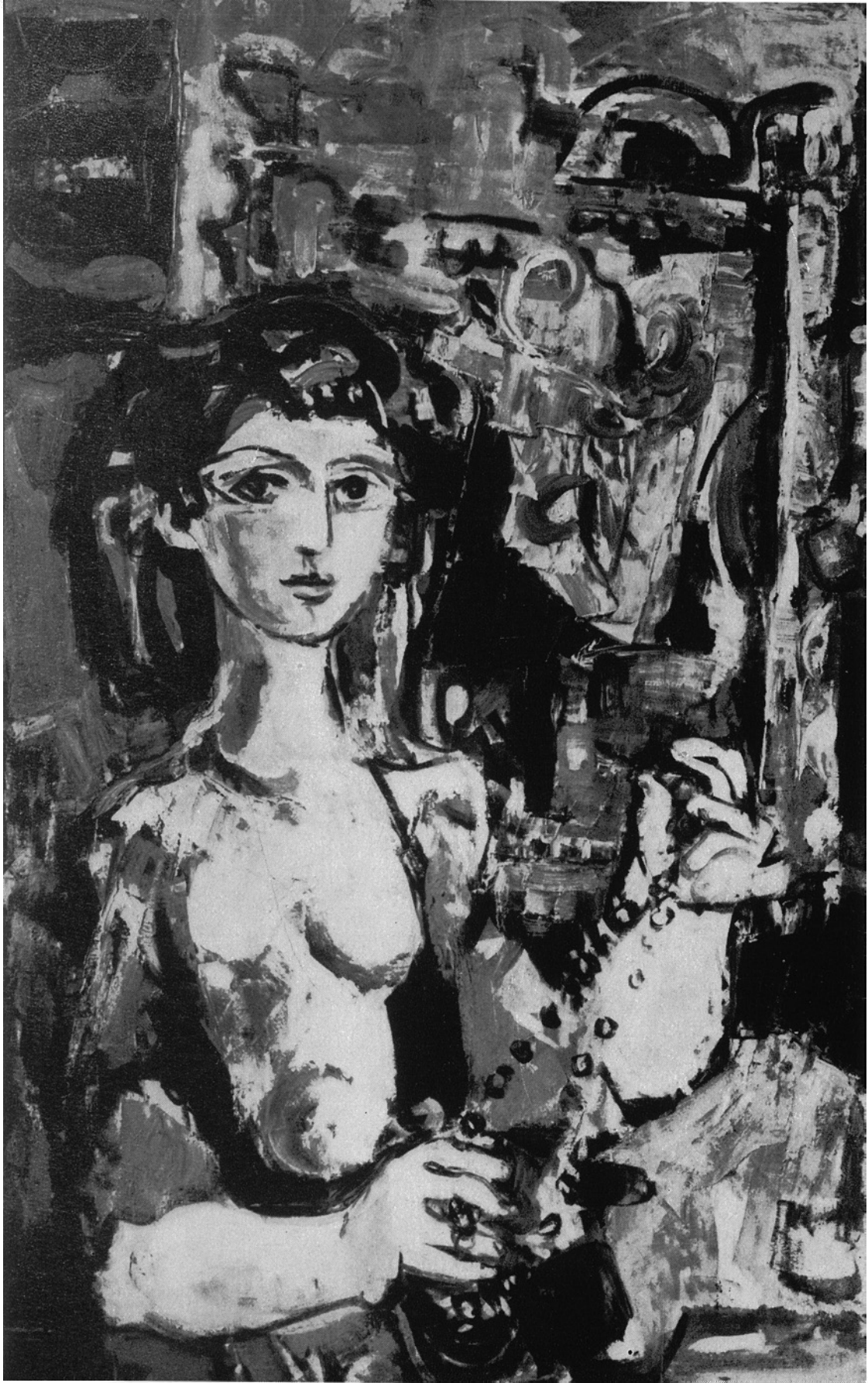
en carton ou en caoutchouc, une figure, en tout cas, délibérément morte, l'auteur déclarant fièrement qu'il ne connaît qu'une seule façon de créer des hommes vivants, à savoir : au lit . . . Dans le meilleur des cas, nous avons affaire à des jeux de mots qui expriment à peine un jeu de l'imagination, sans la moindre relation ferme avec la vie de l'homme, telle qu'elle est en réalité, dramatique ou heureuse. Est-ce une forme de protestation contre la diminution de la force du mot? Une tentative de la renouveler par dévaluation? Ce serait la justification supérieure de cette position adoptée par certains, et l'avenir nous dira sans doute bientôt s'ils ont ou n'ont pas raison.

D'autres, au contraire, gardent une naïve confiance dans la valeur du mot et construisent paisiblement des récits et des romans moralisateurs avec la ferme conviction qu'ils ont un public à eux et que la raison d'être de l'art aussi bien que la condition de l'écrivain ont pu éviter les atteintes du siècle. Leur confortable position n'est cependant qu'une illusion qui se dissipe dès le premier heurt avec la réalité : ils ne répondent à aucune question et n'en posent aucune, ils n'ont même pas l'instinct d'agir de manière que leur morale reste au moins ensevelie sous les faits. Ils ne se rendent pas compte que l'instrument dont ils se servent, dans leur sérénité et leur crédulité, pour émouvoir le lecteur en lui décrivant le drame d'un oisillon abandonné par les siens parce qu'il ne peut prendre son vol, est en même temps l'instrument des grands cyniques qui, en lui tapant sur l'épaule, l'engagent à s'en tenir quiètement à ses descriptions touchantes, au lieu de lever les yeux sur le monde de son époque : une larme arrachée au lecteur fait plus d'effet qu'une tragédie, laquelle épouvante plus qu'elle ne convainc.

Quelle est la mission du mot et la condition de l'écrivain, entre ces deux extrêmes? Indiscutablement, quelles que soient sa propre condition et la situation du mot, l'écrivain ne doit pas abandonner l'Homme, même si celui-ci, gorgé de ses propres actions, refuse le miroir où il pourrait voir son vrai visage. Il n'est pas toujours agréable de se voir tel que l'on est. Mais on ne peut gravir aucun sommet moral, accéder à aucune hauteur de la conscience, si l'on ignore son aspect véritable. Durant certaines périodes du passé, cette pensée que nous avons héritée des anciens était considérée comme une grave hérésie ; l'homme ne devait pas être représenté tel qu'il était, mais tel qu'il aurait dû être, ce qui plaçait l'art sous la tutelle d'un code abstrait de morale byzantine qui, la chose était facile à prévoir, ne pouvait que condamner la création artistique à la sécheresse et à une doucereuse fadeur. Et cela se passait justement à des époques de grandes convulsions sociales et de renversements spectaculaires.

Le renforcement du prestige de l'art n'est possible que par la création d'œuvres durables, où les mots, pareils à des pierres taillées, se juxtaposent jusqu'au moment où l'édifice se sera dressé, solide et imposant. Il n'existe pas d'autre voie pour le destin créateur du mot. L'art engendre une retenue chez son ennemi. L'œuvre d'art suscite une crainte superstitieuse, pareille à celle qu'inspire une déité dont l'adversaire sait qu'une fois créée elle devient indestructible. Nous devons savoir profiter de cet effet magique de l'art, tâcher de l'obtenir, et alors la force du mot croîtra et la condition de l'écrivian deviendra meilleure. Qui donc plus que l'écrivain lui-même devrait croire profondément et passionnément à l'éternité de l'art?

(Extrait de l'allocution à l'Assemblée Générale des Ecrivains de Roumanie)



CONSTANTIN FLONDOR: Déplacement (v. p. 146)

← LIGIA MACOVEI: Jeune fille au collier (huile)

C'est à partir d'un autre art que VIRGIL GHEORGHIU est venu à la poésie: en effet, c'est aussi un éminent pianiste. Chez lui encore, se traduit l'éblouissement en face de toute la fécondité du monde, mais ce ravissement est teinté d'une vague tristesse (le poète voit, par exemple, « l'automne pourrissant parmi les fruits ») et d'une nostalgie des horizons lointains. Son modernisme a de sensibles traces de symbolisme, une certaine musicalité, et exprime plus d'une fois une sensibilité quelque peu monocorde, mais le poète n'en est pas moins un raffiné, apte à surprendre les inflexions les plus secrètes de la conscience. Ses élégies, à cet égard, sont des plus représentatives, cependant que sa joie devant un paysage alpin et sa méditation parfois sévère sur l'existence donnent à ses vers une note personnelle. Un humour très discret, une note de cérébralité, agréable quand elle n'est pas exacerbée, l'art de glisser une allusion mythologique dans des poèmes d'une limpide facture moderne sont encore quelques éléments à retenir. Virgil Gheorghiu est essentiellement discret, c'est un propulseur de l'émotion libérée du spectacle, dont le registre, plus restreint que celui de Miron Radu Paraschivescu et moins contrôlé par une ironie acérée que celui de Virgil Teodorescu, n'en est pas moins doué de résonances durables.

C'est une expérience lyrique différente que nous propose VIRGIL TEODORESCU. Attiré au début par le surréalisme, dont il ne s'est jamais entièrement libéré, il est l'un des rares poètes ayant trouvé un élan suffisant pour sortir de l'éclipse qui, en Roumanie, a relégué dans l'ombre, avec le temps, ce mouvement littéraire. Il lui en est resté une certaine défiance à l'égard du langage poétique classique, dont il franchit les limites avec succès, ainsi que — par réaction — une attitude lucide vis-à-vis des effluves spontanés, qu'il contrôle toujours, sous les yeux mêmes du lecteur. Souvent, c'est justement cette oscillation qui est génératrice d'émotion. De là à une parodie (habilement masquée) de la solennité guindée, du geste trop spectaculaire, il n'y a qu'un pas — et ce pas, le poète n'hésite pas à le franchir. Le plaisir qu'il prend à se livrer aux associations de mots inédites, au jeu des expressions, et même au calembour suggestif, au trait d'esprit bien placé, doit également être consigné. Comme chez Miron Radu Paraschivescu et chez leur cadet Vintilă Ivănceanu dont il est en quelque sorte le précurseur, on trouve chez Virgil Teodorescu une poésie de la poésie, un sondage des nouveaux reliefs du mot, qui donne de la grâce et de la couleur au paysage spirituel proposé.

Peintre à ses débuts (il a suivi pendant quelques années les cours de l'Institut des Arts plastiques et eu une exposition personnelle), MIRON RADU PARASCHIVESCU s'est consacré à la poésie (et simultanément au journalisme) avec une ferveur dont les effets n'ont pas tardé à se manifester. Il a d'abord élevé la voix comme un véritable poète social, militant, pour ensuite, par ses *Chansons tziganes*, révéler une surprenante zone de poésie, d'une pureté et d'une résonance peu communes (on pourrait tracer ici utilement une parallèle avec les préoccupations similaires de García Lorca, que notre poète a évoqué à maintes reprises), ce qui l'a définitivement imposé à la conscience publique. S'inspirant d'un folklore spécifique, écrites dans une langue savamment maniée, ces « chansons » étaient un éloge de la vitalité, de la pureté morale dégradée par le milieu social, et surtout de l'amour qui ne connaît pas de limites. Polychromes (on a pu faire un rapprochement entre elles et les icônes peintes sur verre) et protestataires dans leur essence, elles annonçaient un aspect du poète bien différent de celui qui s'était manifesté dans ses premiers vers incendiaires et pathétiques, où il proclamait hyperboliquement « la rédemption de l'homme par la lutte ». Passant par la phase des *Louanges*, où le ravissement en présence du miracle de la création (dans le sens le plus large du terme — depuis la germination de la nature jusqu'à la création de type social) suscite une poésie d'une remarquable densité, Miron Radu Paraschivescu est parvenu à une poésie des élans apaisés, de la méditation lyrique substantielle (cela est sensible aussi dans son *Hamlet* publié récemment), où toute son expérience semble converger vers une intéressante polyvalence du vers, des significations profondes, sous l'apparence de la simplicité.

Les autres poètes présentés ci-après appartiennent aux générations récentes de la poésie roumaine actuelle; ils expriment respectivement: un tumulte intérieur total, jailli d'une sorte de discours lyrique continu et bourré d'images violentes, avec, souvent, des implications bouleversantes sur le plan civique (ADRIAN PĂUNESCU qui en est à son troisième volume); une fureur juvénile qui brave les fétiches esthétiques et une soif de pureté tout aussi violente (VINTILĂ IVĂNCEANU); l'adoration des forces cosmiques mais aussi de l'impulsion créatrice de l'homme (SORIN MĂRCULESCU); le pathétique moral de la nouvelle conscience socialiste (SANDOR KANYADI). Décidés, comme tous ceux de la génération nouvelle, à remettre en question les valeurs transmises, les jeunes d'à présent écrivent aussi divers articles où ils adoptent des attitudes fermes et se prononcent dans les problèmes les plus divers concernant leur corporation et leur cité; ils abordent la prose, discutent les mérites (les leurs et ceux de leurs aînés), écoutent les mots, mais parfois en intervertissent le sens, expriment leur jubilation en présence du spectacle de la vie (qui peut contenir d'implacables tristesses), bref, ils ont une manière à eux de concevoir l'existence selon un régime psychique autrement construit, jusqu'à un certain point, que celui de la génération précédente. Sur cet arrière-plan largement déployé, ils manifestent, comme d'autres jeunes, une personnalité qui s'exprime parfois de façon rhétorique et se veut innocemment terrible. De cette manière, ce n'est pas une rupture et une dissonance entre les générations qui se produit, mais une différenciation naturelle, une variation incessante de l'enregistrement et de l'émission de l'élan lyrique, comme le suggéreront, croyons-nous, les poésies présentées ici.

*G. MUNTEAN*

# VIRGIL GHEORGHIU

## L'Ombre

*Mes ans tout blancs, bloc de Paros candide,*
*Soudain flambèrent dans un rêve, à l'horizon.*
*Pesante autant que soir dans les cyprès, une ombre*
*Grandit — arrière-garde — à mes talons.*

*D'un dantesque nadir semblait couler en pente*
*L'interminable, la nocturne plante*
*Aux fleurs d'abîme issues d'un fond caché d'horreur.*
*La jeter — me disais-je — au vieux molosse-temps,*
*L'enfouir jusqu'au cou dans l'Achéron, damnée...*
*Plus mes yeux l'éventraient, plus vite ressoudée.*
*J'épiais pour la vendre, ou la laisser pourrir,*
*Murée en un carcan de pierre d'une toise.*
*De ce serpent d'ombres chinoises*
*Midi coulait aiguilles de cartel.*
*Du coup, pour la guérir de ses malices,*
*Je l'envoyai rouler entre les deux solstices.*

*Lunatique, mon double en brume s'évada.*
*Désir ou nostalgie le but par les chéneaux.*
*Sylvestre, elle appela de tout là-haut :*
*— Si je reviens, c'est pour ton chant et pour les bois...*

*Elle est là, devant moi. Allongée, immobile,*
*Comme un mâtin plein de force tranquille.*

## Chant d'amour

*Mes tristes visions te trouveront*
*Si loin que soit l'abri qui te conforte ;*
*Je blesserai le mauve oubli de ton sommeil*
*D'un souffle violent d'orage sous ta porte.*

*Lorsque tu penseras la joie en ton logis*
*Comme la mer lovée au creux des coquillages,*
*Mon cœur, de son ressac puissant, à l'infini,*
*Fera vibrer tes salons sages.*
*Tu ne trouveras point d'illusion qui fonde*
*La neige où s'unissaient nos ombres, gravement,*
*O voilée à jamais en effluves de chant,*
*Forêt prise en l'essaim des aigrettes fécondes.*

## J'aime ce monde

*J'aime ce monde*
*Le monde contemporain des sondeurs*
*Découpant, à gros diamants de sueur,*
*Les vitraux des roches profondes.*
*Celui des monteurs soudant un haut-câble de foudres,*
*Le monde contemporain des savants*
*Qui défont les bandelettes de la mort*
*Pour que les hommes ressuscitent à la troisième minute.*

*D'une passion de lycéen pour la chimie*
*J'aime les atomes d'uranium*
*Et l'envie me prend d'exalter en symphonies*
*Le feu stellaire des thermocentrales,*
*Braise de plasma*
*Aux âtres palpitant d'une attente infinie.*

*Large est la joie*
*D'écouter, au fauteuil d'orchestre d'une claire existence,*
*La chute sonore des tyrans,*
*Et d'entendre entrer, tour à tour,*
*Les voix des peuples*
*Dans le chœur de la liberté internationale.*

*Poètes unis dans la triomphante marche des plumes,*
*Mes bras s'ouvrent auprès de vous,*
*De l'écriture dont le frisson grandit comme un cyclone*
*Pour balayer le déchet des satrapes d'empire.*

*Contemplation : stylos, vous verticales cosses,*
*Qui ne connaît des légumineuses la force explosive,*
*La graine lancée à d'inimaginables distances?*

*J'aime les grands poètes contemporains de ma patrie,*
*Qui ont catalogué la légende de l'oiseau bleu,*
*Qui calculent l'heure de l'évasion*
*Pour le héros des grèves.*

*Vous êtes dans mon cœur, ô bâtisseurs de stances,*
*Qui ne détournez pas un regard pharisien*
*De la coupe aux miracles de la terre.*
*En vous dure la prévision*
*Du baiser, autrefois intangible,*
*Où les lèvres de l'infini*
*S'uniront en plein vol à d'autres existences.*

*Poètes contemporains, je vous suis proche,*
*Vous qui savez mesurer même les énergies des foules,*
*Et calculer l'étendue du filet de rayons*
*Tressé par le pêcheur de la lune*
*Pour capturer la dorade magique.*

**En français par Annie Bentolu**

# VIRGIL TEODORESCU

## Le Même secret

*Mais où crois-tu qu'on puisse découvrir le somptueux bûcher*
*qui brûlera et ardera avec grand art mon corps,*
*de quels éclairs hyper-illuminés faut-il qu'on boive*
*les sans-merci tranchants*
*et du troupeau du mouvement continuel quel éléphant, quel zèbre faut-il qu'on t'apporte*
*pour te prouver ma passion première, ultime ; successive donc?*

*Un trop long temps vivre ne peux ; trop bref l'instant !*
*Pourtant je clame à tous les carrefours l'amour que je te porte*
*et je m'exerce à composer le sans pareil poème*
*dont l'orthographe conquerra ton cœur,*
*je cherche la manière de t'offrir, de ma main gracile,*
*la colossale fleur d'agave*
*et le secret béryl, si doux, si tendre, vacillant*
*sous le sourcil de l'être encor enfant*
*et sur les dents du tigre qu'on caresse*
*à contre-poil.*

*Aurai-je donc la force de te dire que durant ma vie*
*je fouillerai tous les sentiers perdus ou ignorés*
*pour retrouver le centre ardent du monde*
*— le chaste lampadaire tombé d'en haut*
*l'œil qui domine le sommet de la géométrie de l'instant qui passe*
*le cerne brun-cendreux du gaspillage*
*mixture de commandaments, de bavardages,*
*fantômes hivernaux cachés sous l'herbe*
*ou fols haras à chevelures rouges —*
*et tout cela afin que seulement un peu*
*de mon amour limpidement captif*
*renaisse de dessous la terre abjecte*
*après la chute du cercueil en bois.*

## Propriété privée

*Lorsque je suis franchement seul dans la nuit viennent jusqu'à moi :*
*la voix enrouée et une fourrure dorée d'agneau*
*qui seront trouvées au bout opposé de la ville*
*au gîte de la rosse de bataille*
*où les femmes passent par la vie comme les gagas à travers la pluie*
*et elles font oh après quoi elles font ô au bout de quelque temps elles font oh*
*la fourrure dorée d'agneau se secoue dans la lourde nuit des villes avec la mer à leurs pieds*
*et la ville s'endort la tête en bas*
*mais le bruit passe à côté de moi sans me toucher*
*à cause de mon délire douloureux*
*les arbres secouent quelques fois de plus leurs fourrures*
*offensés contre le bruit de la fourrure d'agneau*
*et les navires envoient du milieu de la mer des signaux désespérés*
*qui jamais ne précèdent ceux des*
*fils*
*parce que les fils de télégraphe s'endorment sur la tête des filles mouillées par la pluie*
*parce que toujours lorsqu'elles sont franchement seules dans la nuit*
*elles font, de la nacelle de la rosse de bataille, des gestes de névropathes*
*vers toutes les villes qui s'endorment la tête en bas*
*tout ça afin que j'aie une maison et sur ma table un saucisson*
*les arbres secouent leurs fourrures*
*et les navires envoient le déchirant signal d'adieu*
*(c'est-à-dire le déchirant signal d'adieu).*

## Fantôme

*Je vis un papillon buvant*
*la dernière goutte d'eau qui a fait répandre le verre lorsque je vis*
*les mouettes survolant les volées de peupliers*
*mais ce que je n'oublierai au grand jamais*
*ce sont les hurlements enfouis dans les niches du mur*
*au-dessus desquelles gisait le Myosotis silvatica*
*parce qu'ils m'ont déchiré en lambeaux l'ouïe*
*transformant ma trompe d'Eustache en un instrument monstrueux*
*qui pend non loin de ma tempe*
*semblable aux loques qui sèchent*
*sur les pauvres balandres en dérive.*

En français par Mihaï Ungureanu

# Le Miroir d'un instant

1

*Ainsi que des flocons de neige qui ruissellent*
*L'avalanche en tonnant va dépasser les bornes*
*Quand les pompes l'ont bien saisie entre leurs cornes*
*La changeant peu à peu en piste d'étincelles.*
*Et puis la foudroyant en blocs rectangulaires*
*En des racines qui, ainsi que des serpents*
*Sur les trônes des rois s'étalent, triomphants,*
*Maîtres à tout jamais des lucarnes lunaires.*

*Comme sur les fauteuils des princes de jadis,*
*Les hommes de l'hiver montent sur leurs plate-formes,*
*Puissants, agiles, fiers, décidés, intrépides,*
*Décidés à passer le courant au tamis,*
*Pour fendre le Danube et ses fureurs liquides,*
*Afin de les plier à leurs humaines normes;*
*Cosmonautes voguant sur leurs grandes nacelles*
*Pour descendre dans les profondeurs irréelles.*

*Mais le flot immortel, tout fier de son royaume,*
*Repousse l'ordre des normes métaphoriques:*
*Les éléments sont là, déchaînés, tyranniques,*
*Et refusent d'entrer au fier palais de l'homme.*

2

*Et la terre des bords du fleuve altier inonde*
*De sa trop lourde masse amorphe et si sauvage*
*D'un pas rude haussant sa tubulaire rage*
*Le puits du fleuve que l'on veut priver de l'onde,*
*De l'onde que l'on veut projeter sur la rive*
*Pour l'ajouter enfin à la colonne bleue;*
*Le fleuve entre en fureur et, se mordant la queue,*
*Se jette, comme un loup sur la brebis craintive,*
*Sur la digue que l'homme a voulu imposer*
*A la force du fleuve qui la veut dédaigner.*

3

*Et l'ovale cité, poussant sa terre glaise,*
*En amont, en aval, dans l'humide fournaise,*
*Jette, dans l'eau qui bout en haut, des galeries,*
*Et commence à remplir le fier palais du fleuve,*
*Et le mâter enfin, après la longue épreuve*
*Et tant de peines infinies,*
*Des peines que l'on peut, enfin, fructifier,*
*Dans la cursivité du triomphe d'acier.*

*Et ce sera, dans l'eau des étroites écluses,*
*La valse lente des bâteaux,*
*Qui, tel un vieux coureur qu'un peu d'obstacle amuse,*
*Verront se ralentir leurs rythmes triomphaux*
*Cédant le premier rang, au cœur de la vitesse,*
*A la blanche lueur de l'eau enchanteresse.*
*Et ce sera le spasme de l'eau dans sa bouteille,*
*Le spasme de l'arrêt des grands moteurs acerbes,*
*Tandis que l'on verra jaillir au ciel des gerbes,*
*Et que l'eau, sans pouvoir noyer cette merveille*
*Et se rongeant le frein, jalouse et pourtant douce,*
*Consentira enfin à coucher sa frimousse*
*Au bord du fleuve, ainsi qu'une fiancée*
*Ravie à ses parents, adepte d'Erasme,*
*Qui libère sa proie avec un dernier spasme.*

5

*Et la lumière enfin, ambassadeur et gage,*
*Immaculé baiser serti sur long métrage,*
*Aux deux rives viendra révéler leur destin.*
*Le carré pourra donc conquérir le bassin.*
*Les lacs bleus de l'histoire, en haut, sur les plateaux,*
*Pourront fermer leurs yeux si profonds et si beaux.*
*Et les sabots de pierre, aplatis dans l'eau fière,*
*Tressailleront, ainsi qu'ils tressaillaient naguère,*
*Alors qu'ils soutenaient les forts détachements*
*Et qu'ils les invitaient à les franchir, passant*
*Sur notre rive, vers les monts.*
*Oui, sous l'impulsion des bâtisseurs de ponts*
*Qui ont trouvé le gué du Danube, à nouveau,*
*On pourra réunir l'arcade, comme hier,*
*Etincelant, puissant et splendide flambeau*
*Sous l'azur des Portes de Fer.*

*Oui, l'on a découvert une nouvelle lime*
*Pour tailler ta statue sur son auguste cime,*
*Mon beau pays — toi, chaud béril*
*Qui palpite dans l'œil de l'enfant au babil*
*Sonore, en conférant une nouvelle rime,*
*Qui pontifie et dore ta carcasse sublime.*
*Doux pays reposant sur tant de peaux de martres,*
*Qui reçois tes amis, tout comme hier, dans ton âtre.*

6

*Prenez bien garde à vous, eau, vapeur, terre, glace,*
*Et vous, barres d'acier que rien ne saurait tordre :*

*Vous êtes destinés à écouter Ses ordres,*
*Maintenant, et demain, et chaque jour qui passe.*
*Les ordres du jeune homme des confins de l'Oache,*
*De ces gars mal léchés, des gars âpres à la tâche;*
*De ces sourcils froncés et de ces mâles fronts*
*Qui, maîtres des effluves*
*Et maîtres des poissons,*
*Sont les frais jardiniers de la cire et de l'eau,*
*Qui accouplent le vent et le fer en faisceaux.*
*Prenez garde, ô azurs, si sereins et si fiers:*
*Votre balance enfin commence à se pencher*
*Vers le sol ferme et dru, et, éternel retour,*
*Vers la lumière que l'on doit aimer toujours.*

*Mais ici l'on verra tomber et s'engloutir*
*La blanche libellule aux ailes de désir;*
*Et ses flancs déchirés, horrible cauchemar,*
*La feront ressembler au pâle nénuphar*
*Qu'a tranché, d'un seul coup de yatagan vengeur*
*L'homme qui veut régner sur l'espace trompeur.*
*Du grand Pandour de Vladimiri, la trace sûre*
*Reposera au sein de la mâle nature,*
*Dans sa tombe, sous l'herbe et les fraîches couleurs...*
*Homme moderne! O toi qui te repais de fleurs!*

9 février 1967 — Portes de Fer

En français par Dan A. Lăzărescu

# MIRON RADU PARASCHIVESCU

## Le Jeune Enée

(Gloses pour mon temps)

1

*Point n'est l'araignée univers intime !*
*Si j'en cherche un, en la fleur m'est plus cher.*
*Entre ce que fûmes et serons je préfère*
*Dénombrer les temps que la toile imprime,*
*Les retrouver en la brise légère,*
*Car en tout être rapace gît un infirme*
*Que je ne veux rappeler d'aucune manière.*
*Se donner ou prendre : ainsi en fut-il toujours*
*Depuis des milliers de siècles jusqu'à nos jours,*
*Entre demain et ce qui fut, sans cesse ;*
*On monte d'un côté, et de l'autre on s'affaisse.*
*Je déteste les êtres de griffes pourvus :*
*Bien que fragile, sans défense, le lis plus*
*Est puissant que le lyciet, bien plus.*

2

*Un vide immense est là, en l'appétit vorace,*
*Et cet antre noir, encore muet,*
*Par les messagers accourant sans arrêt*
*Résonne comme une cloche par l'espace.*
*Trop souvent s'ouvre en nous le grand silence*
*Pour que nous puissions jouter avec lui.*
*Et toi et moi sommes sa proie, en permanence...*
*Cher m'est dans le rideau le zéphyr alangui,*
*Le visage de fille, au travers, qui sourit.*

3

*Un démon, sorcier en désespoir, cèle*
*La face de la joie à mon esprit ;*
*Mais en nul ravin je ne me tapis*
*Quand tout entier je saigne de rêves rebelles*

*Que je hisse sur des réas de lune*
*Pour que plus avant, parmi les astres, ils brûlent.*
*Tu es à mes côtés, comme hier, bien-aimée,*
*Et toi, ami, retentis en ma voix,*
*Et vous, morts aimés, par les geôliers tant de fois*
*Brisés, et vous, larmes, toujours recommencées.*
*Chacun d'entre vous m'avez reflété*
*Et lorsque tu approches tes yeux azurés*
*Ou que tu retentis, ou que vous scintillez,*
*Ou que, sur une cime, de vous détaché,*
*Votre silence me cerne de sa douceur*
*Je retrouve, plus chastes, mes regards*
*Et j'entends des orgues vibrer en mon cœur.*

*Ô avenirs, je vous veux sans retard !*

4

*En tout instant où je plonge à chaque fois*
*Avec tout ce qui est forme et couleur*
*Dans les yeux, dans les gouttes de larmes je vois*
*De neuves planètes... Je tends avec ardeur*
*Vers elles et chacune est l'image où mon œil,*
*Pour qui vous êtes soleil, veut se griser.*
*Votre lumière l'a pénétré, et puis,*
*Grandi, il s'en revient, astre, pour vous, ici...*

5

*Ne me parlez pas d'ombre et de bête qui erre,*
*De caillot éteint, de soleils morts, ni*
*Des piquants du hérisson transi,*
*Quand je te reconnais mienne, lumière,*
*(Bien que jamais la nuit ne m'ait effrayé*
*Et que je me sois laissé plus d'une fois*
*Séduire par sa perfide voix ;)*
*Mais dans la ronde où avec d'autres suis entré*
*Nous sommes tous à ton service, et jusqu'au fond*
*D'abîmes que nul n'a pénétrés*
*Tu resteras maîtresse du néant*
*Et par ces foules d'appels auxquels répond*
*Une cloche vivante au perpétuel battant*
*Le gouffre se transforme en firmament.*

## Oracle

*Douces, les tentations me fascinent souvent*
*En quelque tendre soir aux molles, proches ombres,*
*Quand, brisé, l'orgueil se referme en soi, et tombe*
*Des nids le sommeil sur paupières et auvents.*

*Mais le matin te brûle, oubli, dans son décor !*
*Sa forte clarté m'enfante une fois encor.*

*Je crie alors comme devant le peuple d'ondes*
*De la mer, ma question aux oracles d'antan:*
*Voudrait-il m'échapper, ce destin que je sonde,*
*Ou a-t-il fait de moi son docile instrument?*

*Je me fonds en ce pays comme se propage,*
*Dans les cordes, la plainte en de limpides ondes*
*Lorsque fait résonner par l'espace et les âges,*
*Bref et sûr, son appel des entrailles profondes.*

## Journal

*Aujourd'hui encor je reste muet*
*A cette bouche où ne monte l'appel*
*Que depuis longtemps en vain j'attends d'elle.*
*Et je ne reconnais plus mon aspect*

*Que dans l'ombre même que ta lumière*
*Me propage, et je suis la proie docile*
*De cette attente qui m'aspire entière*
*Tel le sable dans des bourbiers hostiles.*

*Seul le silence en son spectre solaire*
*Absorbe ma douleur puis, en lambeaux,*
*Me la rejette tout comme naguère,*
*Multipliée en soi-même, à nouveau.*

En français par Aurel George Boeşteanu

CORNELIA IONESCU : Le Soleil et la Lune (tapisserie)

# SANDOR KANYADI

## Le Sapin crut voir un jour...

*Le sapin crut voir un jour le soleil*
*tournoyer au ciel nu, osciller*
*plusieurs fois et mettre voile au vent*
*à toute allure, en fendant*
*la muraille infinie des hauteurs ; il a entendu*
*le bruit lourd des sommets*
*qui s'écroulent ; la montagne*
*a montré, devant lui, sa paroi rocheuse*
*tel les étages vidés*
*par les reflets tombants de l'ascenseur ;*
*un oiseau s'est éloigné d'un vol farouche,*
*une touffe a tremblé sous l'emprise de la peur*
*et avec son oblong visage de verdure*
*soudain, invraisemblable, la terre,*
*la terre des jours qu'il n'aura pas vécus.*
*Sans pouvoir rattraper l'immense rugissement*
*le sapin abattu traîne captif sur ses flancs, et,*
*vaincu, comme tous les morts,*
*il se laisse dépouiller de ses branches*
*offrant aux bûcherons consternés*
*la mesure de son insoupçonnable grandeur.*

En français par Tisa Bădulescu

# La Table et les chaises

À Brancusi

*Si jamais les gens oubliaient comment l'on s'asseoit,*
*lorsque s'asseoir serait devenu désuet,*
*dépassé, comme de marcher à quatre pattes,*
*c'est-à-dire si jamais les gens oubliaient même de s'asseoir*
*si les chaises de nos jours ne figuraient plus*
*que dans les musées, et peut-être là non plus;*
*dans l'hypothèse pourtant où l'humanité vieillissante*
*serait prise d'une soudaine envie de s'asseoir,*
*d'une sorte de réflexe atavique de s'asseoir, silencieuse,*
*comme autour d'une table quelconque,*
*rien que pour être ensemble,*
*assis dans la solitude de notre vieillesse,*
*mais néanmoins conjointement,*
*nous n'aurions qu'à dévaler jusqu'au Jiu,*
*sur la rive, auprès de la Table du Silence*
*où les chaises nous attendent.*

En français par Mircea E. Balaban

# SORIN MĂRCULESCU

## Péan

*La solitude est déchirée*
*des haillons fous claquent au loin*
*s'incline la hanche des routes*
*pour baigner dans la terre et le vin*
*je vais sur le tranchant des ères*
*sans parole et sans clavecin*
*sous la faux les hommes s'abattent*
*pour baigner dans la terre et le vin*

*ces dalles de joint à quoi bon*
*les hisser à l'effort du poignet*
*les astres muets restent libres*
*mon geste en fît-il des palais*
*mais peut-être d'avoir su taire*
*les ponts d'âme en âme défaits*
*galaxies dételées ô conques*
*mon geste vous change en palais*

*résonne le gong en l'espace*
*je frappe aux cymbales d'argent*
*des messages concentriques se chassent*
*et mentent en se déversant*
*afin de transpercer les prismes*
*je me tords et me vais clouant*
*chacun de mes gestes m'assemble*
*et ment en se déversant*

*Ton mal au blason des forêts*
*démiurge nuage s'enroule*
*le gong ébranle le ciel*
*au-dessus du ciel je coule*
*ne sachant si la main a frappé*
*où la nuit noue au soir sa houle*
*mais vers toute vie incréée*
*au-dessus du ciel je coule*

*les pins ont quitté la colline*
*les humains émigraient dans la peine*
*j'ai taillé dans l'horizon noir*
*un profil en éclats d'obsidienne*
*sous mon vol au-dessus des bois neufs*
*mainte plaie se léchait elle-même*
*embarqués vers d'autres orbites*
*les humains émigraient dans la peine*

*débouchés les ceps de la vie*
*solitude écrasée enfin*
*venez accourez demiurges*
*partageons la terre le vin*
*c'est tout et rien d'autre peut-être*
*bondissant nos routes se croisent*
*baignant dans la terre et le vin*

En français par Annie Bentoïu

# VINTILĂ IVĂNCEANU

## Sonnet

*Je suis bien las... Les mots sont si rebelles,*
*Et lourds, comme des éléphants en lice.*
*Les ombres rendent leur âme en dentelles*
*Pour engendrer des elfes sans malice.*

*Oui, cardons d'autres mots factices*
*Voguant au bord des caravelles :*
*Tous, vers-de-terre et écrevisses,*
*Tombez des tours dans les poubelles.*

*Car il nous faut d'autres paroles,*
*Des vaches saintes, vierges-folles,*
*Que je prépare leur victoire,*

*Leur affligeant le dur supplice*
*De l'étrivière, en sacrifice,*
*Au froid d'un grand incubatoire.*

En français par Dan A. Lăzărescu

# ADRIAN PĂUNESCU

## Elégie

*Et le jeune cerf assoiffé*
*foulait l'air de ses quatres cornes*
*sans toucher la pierre, et il avait*
*ses quatres pattes, gouvernails de chair,*
*limpide chair, tandis qu'il volait*
*marchant sur ses cornes, pour s'abreuver.*
*Et là au loin des armes claquaient*
*et sur la pierre froide le renversaient.*
*Le jeune cerf se refroidissait,*
*de son étoile toujours s'éloignait,*
*la source, seule, demeurait.*

*La source alors de s'écrier :*
*— Le cerf se meurt, mais que demeure*
*au moins la cause, donc que le chasseur*
*vienne montrer ses bons côtés.*

*Et le chasseur vint se montrer*
*Fusil au dos, pâle de tant d'armes*
*et innocent au fond, car, enfin,*
*il l'avait tué poussé par la faim.*

*Et voulant traîner le cerf tué*
*dans une clairière mieux éclairée*
*afin de manger, il souriait.*
*Mais un remous passa sur les eaux*
*lorsqu'un nuage, noble et beau,*
*au blanc liseré, par là-bas passa*
*et le foudroya.*

*Et de nouveau la source parla :*
*— Je perds le chasseur, mais le nuage demeure.*
*Et le noble nuage demeura encore*
*dans le ciel du jour sous le soleil d'or,*
*mais seulement jusqu'au moment*
*où le froid solaire parut brusquement*
*faisant fondre le nuage en une pluie profonde*
*qui l'unit à la source et à ses ondes.*
*De nouveau la source dit parmi les pleurs :*
*— Qu'avec le froid donc je demeure !*
*Mais le froid solaire est chose rarissime*
*et l'on alluma des feux sur les cimes*
*par les montagnes et par les vallées.*
*Une cruche toute seule par ici venait*
*et d'elle-même se remplissait*
*et toujours seulette, ensuite s'en allait,*
*Parvint encore la source à susurrer.*
*Et voilà que la cruche vint se montrer*
*étrange et vivante.*

*Les anses étant absentes,*
*elle était indépendante.*
*Un front elle avait,*
*c'est dire qu'elle vivait.*
*Tenace et volontaire*
*elle semblait venir du désert.*

*Mais elle parlait la langue d'une contrée*
*et portait l'eau en un seul lieu,*
*cette cruche d'argile et de feu.*
*Chaque jour elle etait venue,*
*mais tout à coup elle devint chenue.*

*La cruche allait à l'eau seule comme une veuve,*
*non pas comme celle qui s'abreuve*
*mais comme celle qui abreuve.*
*Elle portait loin son doux faix*
*au fond d'une mémoire, au fond d'une contrée,*
*où l'on chante des chants sans pareil,*
*et tout à coup elle devint vieille.*
*Et les nues tout à coup s'allumèrent*
*et la source devint une voix claire,*
*à la vue de ces rochers*
*soudainement enneigés.*
*— Qu'au moins la cruche demeure !*
*Qu'au moins la cruche demeure !*

*se lamentaient les eaux en pleurs*
*plaignant leur prochain inspiré.*
*Des vents brûlants et humides passaient*
*tandis que l'étrange cruche se cassait.*
*Et sa douce charge demeura ainsi,*
*au fond d'une mémoire, au fond d'un Pays.*

## Restes

*Mes poissons se meurent dans la rivière*
*et mes raisins sèchent au grenier.*
*A un cheval squelettique*
*mon pauvre corps je viens de nouer.*

*Avec ce qu'il m'en reste je dresse la table et je chante*
*je dresse le couvert et tranche le pain en quatre quartiers,*
*Avec ce qu'il m'en reste je régale les larrons,*
*'accueille mes brigands comme il sied.*

*De mes deux mains j'émonde les arbres,*
*j'use mes yeux en regardant.*
*Pour mes deux oreilles il y a de longues corvées de bruits*
*et pour un crâne de nain, l'oubli n'est point surprenant.*

*Avec ce qu'il m'en reste j'ai un corps qui porte une tête*
*et sur la tête un bonnet bien conservé.*
*Avec ce qu'il m'en reste je peux dire : je suis pauvre,*
*mes yeux, nus dans leur orbites, par le froid sont enfumés.*

*Avec ce qu'il m'en reste je pleure sous les moulins du monde,*
*avec ce qu'il m'en reste je puis tomber à genoux,*
*avec ce qu'il m'en reste je peux à tout moment,*
*pour ma décollation, devenir un tronc tout à coup.*

*Avec ce qu'il m'en reste je bâtis des murs*
*pour cette maison à moi, avec zèle,*
*je suis pauvre, bien pauvre. C'est à peine*
*si je peux marcher sur deux moignons d'ailes.*

**En français par Mircea E. Balaban**

MARGARETA STERIAN: Panneau textile décoratif avec applications et broderies →

# HENRIETTE YVONNE STAHL

## Tante Matilda

Du sous-sol, elle monte l'escalier, une cuvette pleine d'eau dans ses mains. Arrivée dans la cour, la vieille bonne, hors d'haleine, vide la cuvette, regarde le ciel et le soleil, puis soupire:

— Oh, mon Dieu!

C'est le printemps. D'un léger frôlement, l'air caresse la terre. Une lumière d'un vert doré baigne le tout.

Il fait doux, tiède, il fait bon.

La vieille lance:

— Mon petit, ne reste pas ainsi au soleil . . . ça va te donner mal à la tête! . . .

Et une jeune voix répond:

— T'en fais donc pas pour moi . . . D'où viens-tu? De chez tante Matilda?

— C'est ça, petite, de chez elle! Que faire!

— Et elle, que fait-elle?

— Que pourrait-elle bien faire!? Rien du tout. Tu ne vas pas la voir?

Et Liliana se souvient que là-bas, dans la chambre, tout est sombre, humide et froid.

— J'irai, va.

— Il faut y aller, mon petit. C'est qu'elle se fait vieille . . .

La bonne pousse un autre soupir. Dans la lumière du jour, son soupir a un son étrange, c'est comme un présage de mort. Puis elle se dirige, lentement, vers la maison. Au ciel, le soleil étincelant fait fondre toute l'amertume des souvenirs, toute la froideur des pensées.

Mais oui, ce sont de bonnes journées, légères. Tout est facile et les idées si légères et si bonnes — comme le frémissement de l'air au soleil — si légères qu'on redoute de les penser. Jamais on ne pourra les rattraper au vol. Pendant de pareilles journées, on peut croire et espérer n'importe quoi, car tout est facile. Si, la nuit, les pas tâtonnent sur des marches plates et ordinaires, comme dans les rêves où à bout de nerfs on s'effondre, épouvanté, et les yeux envahis par l'obscurité on se penche pour chercher, pour trouver de ses mains la place que l'on va fouler, pendant le jour on peut courir si aisément sur les marches, comme si l'on flottait. Oui, sur les mêmes marches plates des jours sans fin.

Parfois, tout est facile. Liliana redresse son corps souple.

— Seigneur, quelle joie, que de joie!

---

← DORIAN SZASZ: Femme à la fenêtre (huile)

Et elle soupire, elle aussi, mais c'est un soupir de délivrance, dépourvu de toute pensée tracassante.

Si elle étendait les bras, elle pourrait s'élever, s'envoler. Elle en est certaine! Mais elle encercle son âme, la comprime avec joie, comme un trésor, car elle sent que c'est de là, de sa poitrine, que déborde cette joie, cet envol, et cette joie il faut la garder.

Un souffle de printemps, doux comme une caresse, s'empare d'elle, pénètre à travers ses vêtements jusqu'à son corps nu. Mais cela ne suffit pas, cela ne suffit pas. C'est une force jeune, qui veut vivre, une force qu'il faut répandre, une force qui — si on l'empêche de prendre son essor — vous accable, et les pensées qui, maintenant, ont le frémissement transparent de l'air au soleil, fondraient, comme du plomb.

Mais tante Matilda est vieille. Liliana sait ce qu'est une vieille femme: sur le contour même d'un corps jeune se pose une vague de lassitude, flétrissant toute la chair. Petit à petit... Puis la flétrissure s'approfondit, au point que ça ne peut aller plus loin; et alors, affaibli, amolli, le corps est pris d'un tremblement perpétuel, la tête et les mains, tout le temps. Mais elle, Liliana, si elle le voulait, pourrait, par des efforts vibrants de vie, jaillis d'au-dedans d'elle-même, empêcher cette flétrissure, tout comme un corps chaud empêche le froid qui l'environne de s'attaquer à lui, de l'envahir, de le transir. C'est ce qu'elle éprouve. Sa jeunesse est assez forte pour tenir la flétrissure en échec. C'est tout aussi facile que de s'envoler. Elle ferme les yeux car le soleil l'a étourdie. Elle sent sous ses paupières la lumière amassée, chaude comme un baiser. Oui, parfois, tout est facile.

Tante Matilda a été jeune, elle aussi. Cela paraît incroyable, mais c'est pourtant vrai. On dit même qu'elle a été belle. Les photos ne mentent pas. En effet, on voit sur les photos une femme jeune, débordante de vie et belle. Mais est-ce là tante Matilda? Liliana le sait bien que c'est tante Matilda, pourtant, bien qu'elle en ait la certitude, elle ne peut pas y croire. C'est simple. Quelque chose en son for intérieur endigue cette pensée. La pensée existe mais elle est sans importance parce qu'elle n'a pas la force de se fixer. Elle ne fait que flotter autour de son esprit.

... Liliana se sourit à elle-même, indulgente. Elle sait, elle sait tout ce qu'on pourrait lui dire. Elle voit tous ces menus gestes — comme des présages de sénilité — les hochements de tête de ceux qui ont commencé à vieillir, de ceux qui n'ont pas eu la force de rester jeunes, et qui veulent la persuader qu'elle n'est qu'une enfant ignorant ce qu'est la vie... Mais cela n'a pas d'importance. Ce qui importe c'est qu'elle sente de cette façon et que ce soit bien ainsi. A quoi bon savoir ce qu'est la vie si, sans qu'on le sache, tout est bien? Pourquoi justement ceux qui l'aiment veulent-ils lui démontrer que la vie «n'est pas telle que tu le crois», mais qu'au contraire, elle est impitoyable, dénuée de sens et qu'on ne peut jamais rien, rien, rien, jamais... et surtout pas «s'envoler».

Soudain, Liliana ne peut retenir davantage son rire. Il y a des éclats de rire qui brillent, purs, limpides, à la lumière du jour. C'est ça la vie, c'est ça et voilà tout... Et si c'est encore autre chose, ça le sera une autre fois, plus tard... certain jour... mais en tout cas pas maintenant. Maintenant tout est bien, bien et facile.

Tante Matilda — on le raconte les yeux pétillants de malice — aimait la parure. Bien entendu pas la vieille tante Matilda, mais cette belle jeune femme des photos, dont on dit que c'est tante Matilda. Des robes longues jusqu'à terre, et cette fragile abondance de valenciennes, de plissés, de broderies. Au moindre mouvement, sa robe avait une grâce frivole, nonchalante, et elle laissait derrière elle une trace que l'on pouvait suivre. C'est probablement pourquoi ceux qui l'aimaient devaient la suivre. Une ombrelle transparente, créée tout exprès pour dessiner autour d'elle une blonde auréole soyeuse, nimbait ses cheveux clairs d'une lumière diaprée, irisée. De sa main blanche, elle faisait tourner l'ombrelle, qui laissait flotter ses franges, tels des papillons captifs, inconsolables de ne pouvoir se poser sur elle, sur ses cheveux, qu'ils prenaient pour une fleur nouvelle, rare. L'autre main de tante Matilda, demeurée libre, attendait d'être baisée. Celui qui la lui baisait devait être un officier, et pas un de ces officiers comme aujourd'hui, vêtus d'uniformes ternes, mais, peut-être, un hussard rouge, de ceux parés d'une profusion de galons, d'aiguillettes, d'éperons, de dorures, de soutaches rouges, de clinquant, d'un sabre, de décorations,

d'un panache blanc. A ses côtés, son ordonnance tenait par la bride un superbe pur-sang à la robe noire, l'écume aux lèvres, grattant impatiemment le sol de son sabot, et, bien entendu, alors, c'était aussi le printemps . . . alors . . . du temps où tante Matilda était jeune.

Les parents de Liliana, et sa mère et son père disent que le mari de tante Matilda avait l'habitude de la frapper.

Là, les choses s'embrouillent. Qui est-ce qu'il frappait l'oncle Alexandru? La vieille tante Matilda, ou bien cette belle jeune femme? . . . Pour l'une comme pour l'autre, la chose paraît tout aussi difficile à imaginer! Comment frapper une belle femme? Et, une vieille? Et cependant, on affirme avec certitude qu'il l'a toujours battue, et quand elle était jeune, et quand elle fut vieille, et qu'il la frappait dans les deux cas, parce qu'il était jaloux.

Tante Matilda était coquette. L'oncle Alexandru la frappait parce qu'il était jaloux. La jalousie, ça vous fait pardonner même un crime. «Il l'aimait, messieurs, il l'aimait!» braille le défenseur, et la Cour d'Assises, dans une salle sanglotant d'émotion, acquitte le coupable. Il l'aimait, il l'aimait l'oncle Alexandru: voilà pourquoi il lui était permis de la frapper.

Tout ça, c'est des histoires incompréhensibles. Toute chose qui arrive réellement, qui n'est pas le fruit de l'imagination, doit avoir un sens, une explication, être possible, du moment que c'est arrivé, et avoir un commencement qui permette de tout comprendre, mais si ce commencement vous demeure inconnu, la chose elle aussi peut demeurer incomprise.

Lorsque l'oncle Alexandru frappait sa femme, elle se sauvait chez des parents et se cachait là. Il retrouvait sa trace, la rejoignait, pleurait, implorait son pardon et ils se réconciliaient.

Liliana, elle, sait tout, voit tout, surtout quand il s'agit de ce qui s'est passé naguère. Si on ne lui en dit qu'un seul mot, elle connaît les détails, plus même que ceux qui racontent la chose. Cependant, ça lui est moins facile quand il s'agit de ce qui se passe sous ses yeux. Il se pourrait même qu'elle se trompe chaque fois, aussi vaut-il mieux penser à ce qui fut. Il suffit d'un mot pour vous mettre sur la voie, pour retrouver la trace d'événements qui se sont déroulés au cours des années. Il était jaloux, terriblement jaloux, jaloux comme un fauve. Mais elle, elle devait sûrement demeurer toujours la même, calme, placide, incapable de comprendre ce que c'est qu'«être jaloux». Quand il sortait, il l'enfermait à clé dans la maison; lorsqu'il rentrait, elle avait sauté par la fenêtre et était allée se promener. Le soir, elle regagnait la maison comme si de rien n'était, apaisée, heureuse; on aurait dit que tout allait comme sur des roulettes. Alors il la frappait. Elle n'y comprenait rien . . . Sanglotait . . . Cherchait de nouveau refuge chez ses parents . . .

Plus tard, bien plus tard, lorsque tante Matilda était déjà vieille, il n'en était pas moins jaloux, mais en raison du passé. Quand les souvenirs l'assaillaient, il avait des gestes déments, comme pour lui faire payer des dettes oubliées, des billets à ordre signés avec le sang d'un cœur qui ne pardonne pas. Alors, du tréfonds de lui-même montaient des tourments qui n'avaient pas été jusqu'alors conscients de leur sens, qui, de ce fait, n'avaient pas pu s'éteindre et qui, alors seulement — aussi terrifiants que les revenants ne pouvant trouver le repos — clamaient cette question, la plus cruelle: «Pourquoi?» Elle était là devant lui, vieille maintenant. En elle, rien qui pût lui donner une réponse, rien qu'un corps estropié par l'âge, qui n'avait rien conservé des paroles ou des caresses qu'on lui avait prodiguées, parce qu'on l'avait aimé. Tout avait fondu, tout. De tout ce qui avait été — rien, nulle trace. Et cependant, c'était elle, elle . . . Alors lui, l'oncle Alexandru, bouleversait toute la maison, fouillait les tiroirs pour trouver quelque trace, quelque preuve de culpabilité, dans les choses sinon dans la femme, pour être certain, pour ne plus avoir de doutes. Mais il ne retrouvait que des souvenirs futiles, qui le remplissaient de fureur et d'horreur: rubans, souliers, petites boîtes, billets doux sans importance, robes de bal, qu'il lançait à toute volée et piétinait . . . Les robes traînaient par terre, silencieuses, muettes, molles, tels des chiffons inutiles et ridicules, elles qui s'étaient enroulées autour de son jeune corps, ce corps que, dans le temps, il voyait avec exaspération dans les bras d'autres hommes, entraîné dans le tourbillon d'une valse langoureuse.

Elle se précipitait, affolée, sur toutes ces choses. Lui la frappait. Elle n'y comprenait rien et le laissait lui taper dessus, sans un mot, héroïquement, rangeait le tout à nouveau, préférant conserver ces prétextes de torture et de larmes plutôt que de se séparer de ce qui lui rappelait son bonheur passé. Elle les rangeait, les enfermait à clé et . . . boudait son mari.

Ils ne se parlaient plus des semaines durant, hostiles, ne se regardant qu'à la dérobée, pour se découvrir l'un à l'autre de nouveaux défauts au bout d'une cinquantaine d'années de vie commune. D'ailleurs, c'était pour eux un passe-temps. L'été, ils allaient même en villégiature. Ils envoyaient à leurs amis des cartes postales représentant pour la plupart l'hôtel qu'ils habitaient: «Meilleures pensées de Govora, Vichy, Venise, Slănic, Constantza — Matilda et Alexandru.»

L'oncle Alexandru était, en effet — ou bien il l'avait été — officier, car lui aussi, tout comme tante Matilda, c'était deux personnes: une jeune et une vieille. Seulement voilà: l'oncle était mort — et le jeune et le vieux; tandis que si tante Matilda, la jeune, était morte, la vieille, elle, vivait encore. Liliana ne se rappelle que vaguement l'oncle Alexandru, le vieux, très vaguement, et c'est pourquoi le jeune, celui des photos qu'elle peut regarder à loisir, a complètement supplanté le vieux. Aussi lorsqu'elle a appris que l'oncle Alexandru frappait tante Matilda même devenue vieille, Liliana a bien vu tante Matilda vieille, mais l'oncle Alexandru, elle n'a pu le voir que jeune: un officier, jeune et grand, rossant une vieille femme.

On a beaucoup de photos de l'oncle Alexandru, mais ce ne sont guère, pour lui, pour tante Matilda, comme pour presque tout le monde, que des photos de leur jeune âge et puis, une par-ci par-là, quand ils avaient commencé à grossir légèrement; puis, plus rien. Mais ce n'est pas pour cela que Liliana n'arrive pas à saisir «le vieillissement». Liliana a seize ans, sa mère en a trente-huit, son père près de cinquante et tante Matilda — quatre-vingts. Mais la tante ne veut jamais admettre qu'elle en a autant; elle n'en avoue que soixante-dix. Pourquoi ça? Peut-être par habitude; car, à son âge, quel sens cela a-t-il?! Enfin, ce sont des choses que l'on ne peut comprendre que lorsqu'on y arrive soi-même, et d'ici-là...

Et Liliana se rappelle le soupir de la vieille bonne devant le jardin printanier: elle a vidé la cuvette et soupiré comme si elle venait d'accomplir l'un de ces gestes résolus qui vous rapprochent de la fin.

On pourrait dire «encore une année de passée». Mais tante Matilda, au lieu d'avouer ses quatre-vingts ans n'en avoue que soixante-dix. Dix années d'épargnées. Cela lui fait probablement du bien. Parfois, il se pourrait que, pour elle aussi, tout soit facile...

Sur ses photos, l'oncle Alexandru a un aspect imposant: il est grand, avec un bouc comme le Prince régnant Cuza* ou comme Napoléon III, auquel il ressemble même — en tout cas ce n'est pas là un signe distinctif, tous ceux qui ont vécu à cette époque se ressemblaient entre eux — le temps effaçant à nos yeux, dirait-on, les différences, et nous faisant trouver tout pareils les gens d'une même époque, tels, par exemple, les canassons qui passent dans la rue. Et tante Matilda ressemble, elle, à l'impératrice Eugénie ou à la princesse Elena Cuza, dont les robes à taille fine et à ample crinoline ont semble-t-il influencé le style des larges épaules tombantes et jusqu'à l'expression du visage.

Chacun naît, vient au monde et n'arrête pas de crier: «C'est moi! C'est moi!» Ainsi que le fait tante Matilda en montrant ses photos. Mais au fond on est tous pareils. Peu de temps passe et il n'y a plus de «moi, moi». Tout plonge dans une large vague et des milliers et des milliers de gens en arrivent à n'avoir qu'une seule et même expression, un seul nom. Puis, on recule encore un peu et... nous voici au Tertiaire... au temps d'avant le Déluge. Pourtant, tante Matilda se souvient encore de maints détails du temps où elle était jeune. Elle peut vous décrire la robe blanche garnie de dentelles qu'elle portait à ce bal au Palais, la tête qu'ont fait Un Tel et Un Tel en la voyant et il est probable qu'alors ceux qui l'ont vue — Un Tel et Un Tel, ceux qui brûlaient d'amour pour elle — ne la confondaient pas avec l'épouse du Prince Cuza ou avec l'impératrice Eugénie. Ils lui disaient «tu» de leur voix tremblante d'émotion et ce «tu» ne s'adressait qu'à un seul être, à tante Matilda.

Et maman est encore très jeune parce qu'aujourd'hui les femmes ne vieillissent plus si vite qu'avant. Et Liliana peut croire que sa maman ne vieillira jamais, bien qu'elle se fasse faire, elle aussi, des photos pour plus tard. Mais maman ne ressemble à personne et ne ressemblera à personne. Malheureusement ce sont là des pensées qu'on n'a qu'aux jours où tout est facile et où la lumière inonde tout, car autrement, les autres jours, lorsque maman est fatiguée, quand elle a les traits tirés, Liliana la regarde avec inquiétude; elle sait tout ce qui va arriver et a envie de la supplier,

* **Alexandru Ioan Cuza, prince régnant des Principautés Unies de 1858 à 1866.**

avec des larmes dans la voix, elle, sa mère, de ne jamais vieillir. Maman a dit un jour: « Ah, voilà un cheveu blanc ! » Papa s'est approché et a posé un léger baiser à la place indiquée; mais maman s'est approchée tout près de la glace, a cherché le cheveu et l'a arraché avant que papa ait eu le temps de l'en empêcher. «Ça vaut mieux», a dit maman. Et papa a eu un vague sourire. Il a, lui, beaucoup de cheveux blancs. Ça lui va bien. Tante Matilda, elle, a teint ses cheveux. Ça lui va mal. Elle est toute maigre, ainsi que furent maigres en vieillissant toutes les femmes qui ressemblaient à la princesse Elena, femme du prince Cuza, ou à l'impératrice Eugénie. Tante Matilda est grande quand elle se lève de son fauteuil. Elle va jusqu'à l'armoire à glace et s'y contemple, elle aussi. Cette glace-là s'est ternie. On n'arrive pas à la nettoyer. Les images se sont voilées au-dedans.

Tante Matilda s'en approche, approche son visage, comme si elle se cherchait là, dans la profondeur du miroir et non sur sa surface. Il est probable que là, dérobée à la vue, elle est restée jeune, belle car, au bout d'un instant, tante Matilda semble avoir trouvé: elle se redresse, tend son cou, lève la tête, son visage se défripe . . . Lorsqu'elle est ainsi, elle semble jaillir d'un conte de fées... Mais brusquement, tout retombe, tout s'affaisse et tante Matilda retourne à son fauteuil, s'y pelotonne et demeure immobile. Elle peut rester ainsi des heures d'affilée, penchée sur ses souvenirs. Elle peut y découvrir, enveloppée dans son esprit mieux que dans n'importe quel miroir, son image jeune, belle, souple . . . telle qu'elle était lorsque les années n'étaient pas encore passées sur elle. Car les années passent. Bien sûr qu'elles passent et cela vaut peut-être mieux.

Il est bon que le temps passe; s'il s'arrêtait plus d'un instant, ce serait épouvantable . . . peut-être. Comme elle n'en est pas certaine, Liliana voudrait s'imaginer comment ce serait, mais des difficultés inimaginables lui bouchent l'horizon. Et Liliana fait sagement demi-tour, laissant les choses telles qu'elles sont, généreuse à l'égard de la nature et de son cours. Elle sent que tout son être n'est que sourire, bienveillant, ironique et enjoué. Comment serait-ce si . . . Et on y renonce car il serait trop compliqué de rebâtir le monde.

Tante Matilda a été mariée une première fois. Il y a longtemps, très longtemps, avant qu'elle n'eût épousé l'oncle Alexandru. L'autre n'était pas officier. Mais il était riche, très riche et la tante hérita de tout, parce qu'il était mort le premier. Cet homme était plus âgé que tante Matilda, il était mort en prison et non de vieillesse, car il n'avait que trente-cinq ans quand il était mort; elle, elle en avait vingt. Il paraît qu'il n'avait pas volé, qu'il était réellement et complètement innocent — tous ceux de la maison savent cela et ils en sont certains — mais le temps que le procès soit jugé, que justice lui soit rendue, il était mort là-bas. Et Liliana a entendu dire que c'étaient les autres qui l'avaient empoisonné, ceux qui l'avaient fait coffrer; des gens avec lesquels il travaillait.

Au sujet du premier oncle, car l'autre aussi était son oncle, Liliana ne sait rien, pourtant elle aimerait bien savoir; mais lorsqu'elle se met à en parler, tout le monde se tait. Et Liliana sent que celui-là, l'oncle Filip, elle l'aime. Elle ne saurait dire pourquoi, mais c'est sûr. Peut-être parce qu'il est mort innocent, en prison; ça n'arrive pas à tout le monde.

Quand elle questionne sa mère à ce sujet, celle-ci répond invariablement: «Laisse-le donc tranquille, le pauvre! » Quand elle questionne son père, lui, répond : «Tu n'as rien trouvé de mieux à me demander? Occupe-toi de ce qui te regarde! » Quant à tante Matilda, Liliana n'a jamais osé lui demander . . . Et peut-être serait-ce tout de même bien si . . .

Comment connaître la vie si personne ne veut lui répondre quand elle veut se renseigner sur les choses qu'elle ne connaît pas? Toute la sainte journée, elle n'entend que: «Tu verras bien ce que c'est que la vie! » mais quand elle pose certaines questions, on ne fait que lui répéter : «Occupe-toi de tes affaires! Tu as bien le temps! » Et rien ne vous dégoûte autant de «tes affaires» que d'y être envoyé malgré soi. « Va jouer! » lui criait-on quand elle était gosse, et, après cela, vous pensez bien qu'elle n'avait plus le cœur à jouer! Maintenant, c'est pareil: « Occupe-toi de tes affaires, si ça te chante! »

Il n'existe à la maison aucune photo de l'oncle Filip. Liliana se l'imagine beau, grand et doux, avec des mains toujours prêtes à vous protéger. Il fait bon se tenir près de lui. En pensée, car autrement il n'y a plus moyen. Pas possible, quand il s'agit des humains, de conserver dans les malles des gestes typiques qui vous les rappellent, comme on conserve certains objets au milieu desquels on a vécu jadis, comme tante Matilda a gardé toutes les robes de sa jeunesse, que

Liliana a vues un jour en fouillant dans les malles avec sa mère afin de trouver quelque chose pour un bal travesti. Liliana est restée là jusqu'à ce que sa mère ait choisi dans le tas. Bien entendu, tante Matilda ne s'est doutée de rien. Elle en aurait fait une maladie. Maman l'a même dit, en riant, à papa, qui l'a regardée d'une drôle de façon . . attristé, eût-on dit.

Liliana a vu les robes. Elle est restée là-bas jusqu'à ce que maman ait fait son choix. Il y en avait beaucoup, de toutes sortes et de toutes les couleurs. Il y avait aussi des souliers, des ombrelles, des mantelets, et des gants, et des perles, et des éventails, et une poupée, et de menues boîtes, et des rubans, et des mouchoirs . . . Maman s'est exclamée: « C'est extraordinaire! » Puis elle a murmuré: «Ça n'ira plus avec ces corsets qu'on porte maintenant! » Elle a tout de même fini par se décider, a tout refermé et s'en est allée, ravie, la robe sur ses bras. Il y avait encore dans la malle des costumes pour bals costumés — un costume de Turque, avec des clochettes, l'un de Bohémienne, avec des sequins en or, — mais maman a dit à papa: «Je vais mettre une robe de l'époque! » Et elle a pris une robe que tante Matilda portait quand elle ne se déguisait pas. Toutes les autres sont restées au grenier dans les malles.

Brusquement, Liliana se mit debout. Elle était étourdie par le soleil qui l'avait amollie, l'avait comme fondue et avait fait couler dans ses veines un autre sang, plus chaud et plus épais, qu'elle sentait maintenant battre sous son front, aux tempes, aux yeux. Elle se dirigea vers la maison, hésitante, pensant toujours aux robes de tante Matilda.

Il faisait froid dans la maison. Des vestiges de l'hiver que — par esprit d'économie ou par joie de voir arriver le printemps, peut-être pour donner plus de poids au printemps — on ne chassait plus en allumant un bon feu dans la cheminée. Liliana se hâta, atteignit l'escalier menant au grenier et en monta les marches.

Lorsqu'elle ouvrit la porte du grenier, une odeur caractéristique la prit à la gorge. Cela sentait «les souvenirs». Ça peut sentir la violette, le printemps, le moisi, et l'odeur peut même vous rappeler quelque chose, mais cela peut sentir purement et simplement «les souvenirs». Car avant de savoir ce qui arrive, avant toute pensée, le souvenir est si fort qu'il vous forme une âme comme vous en avez déjà eu une fois. Tout comme l'éther qu'on fait respirer à quelqu'un qui s'est évanoui le fait revenir à lui, certaines senteurs réveillent en vous l'ancien homme ayant vécu à un certain moment: un amoureux, un enfant, un malade.

Liliana trouva ici, réveillée par l'odeur du grenier où elle avait joué tant et tant de fois, son âme enfantine, aimant infiniment, passionnément sa poupée, comme la seule chose dont on ne doute pas. Elle retrouva sa petite âme, angoissée à l'idée que, si maman quittait la maison, elle n'y reviendrait peut-être jamais.

Liliana se dirigea lentement vers la malle et l'ouvrit. Une grande malle en bois. D'abord, le tout enveloppé de papier bleu, recouvert d'une poussière incroyablement fine; puis, au-dessous, un drap; puis, sous le drap, mortes, toutes les robes autrefois vivantes.

Elle les souleva, de ses faibles mains, doucement, délicatement. Un vague parfum de patchouli la troubla, comme lorsqu'on aperçoit sur la figure d'un trépassé quelque chose à quoi on ne s'attendait pas, quelque chose qui vous effraie parce que cela a l'air vivant: la bouche qui s'est entrouverte, des poils qui ont continué à pousser sur le visage . . .

Puis, du fond de la malle, les yeux de la poupée surgirent et ils la regardaient. Ils semblaient indiciblement tristes ces yeux de pierre bleue, triste le visage au sourire inutile, le visage douloureusement jeune, là-bas, au fond de la malle remplie de robes mortes . . . Et, dans une boîte — des lettres.

Elles étaient de l'oncle Filip, celui qui était mort en prison, et de l'oncle Alexandru, celui qui avait frappé tante Matilda, des lettres de ses deux époux. Dans la même boîte, deux paquets de lettres qui se ressemblaient, comme se ressemblent tant et tant de choses, pour la seule raison que les années ont passé. Liliana se dit qu'il s'agissait de l'époque d'avant le déluge, mais lorsqu'elle ouvrit l'une des lettres, le temps s'estompa et les mots, ressuscités, retentirent clairement. Ils criaient leur droit à la vie, ils criaient leur douleur, et comme personne n'y répondait, ils ne cessaient de crier. C'était des flammes qui pétillaient, c'était du sang qui coulait et c'était de la douleur, beaucoup de douleur qui palpitait encore. Même son et même voix, mêmes mots et même désespoir, alors que maintenant.

« 18 février

Ma chère, ma très chère enfant,

C'est dur pour moi de vivre sans toi, et les pensées m'empêchent de me résigner. Plus que jamais, je sais maintenant que je t'aime. Tu es pour moi la vie même. Mon inquiétude ne connaît plus de bornes quand je me dis que tu es jeune et belle et que je t'ai laissée seule. Tu sais pourtant bien que je ne suis pas coupable, Matilda, Dieu et toi savez que je ne suis pas coupable. C'est à genoux que je vous prie de m'aider. Je demande pardon de la pensée impie qui me pousse à vous mettre côte à côte, Dieu miséricordieux et toi, mais je t'aime d'un cœur pur, et lui, qui est bon, me pardonnera. Mon amour t'élève jusqu'à lui. N'oublie jamais cela. Lui m'aidera peut-être. Mais toi, Matilda, il faut que tu m'aides aussi, car, Matilda, je souffre horriblement. Je suis déchiré par l'idée que tu es là-bas toute seule, que moi je suis ici, et qu'il me faut t'envoyer toi, une enfant, enfant sacrée, battre les chemins avec des suppliques adressées à qui de droit, à ceux qui pourront m'aider. Tu es belle et ils t'écouteront. Et moi j'en souffre, mais, mon Inestimable, tu es la seule qui puisse faire quelque chose pour moi, car tu es la seule à connaître et à savoir où est la justice. Ensuite, les autres finiront, eux aussi, par l'apprendre mais, en attendant, ne m'abandonne pas, ne m'oublie pas, et fais ces démarches pour moi. Et n'oublie pas, une fois que tu seras là-bas, que c'est pour moi que tu t'y rends et que moi j'attends ta réponse et toi-même. Nous sommes jeunes et nous vivrons heureux. Toute une vie s'ouvre devant nous. Je serai ton esclave par l'amour que je te porte. Je ne serai, pour personne au monde, aussi dévoué et aussi doux. C'est dur ici et ma tristesse est des plus noires. Je promets au Seigneur de savoir apprécier à l'avenir tout ce que la vie offre de quiétude et de joie. Tu iras, Matilda, et tu les supplieras. Moi, je suis dans l'impossibilité de bouger d'ici. C'est la plus terrible prison que l'on puisse imaginer, car ses murailles me séparent de toi et me laissent seul et aussi parce que, hors d'elles, toi, tu es seule à ton tour. Mon esprit est torturé et en-deça de ces murailles et hors d'elles. Parfois, quand le temps passe plus lentement que d'habitude, mon esprit s'obscurcit. Je voudrais que tu me jures, sur ta foi la plus profonde, Matilda, que mon esprit ne me torture que parce que je suis loin de toi, et que tu n'appartiens qu'à moi, que je te retrouverai lorsque, une fois libre, j'irai te trouver. Matilda, je t'aime. Il est vrai que je sens rôder la folie autour de moi, j'ai peur et je suis immobilisé ici. J'ai peur de toi. Tes petites mains et tout ton corps sont si menus auprès de moi et pourtant, tu me fais peur. Tu as parfois des regards que je ne comprends pas. Matilda, oiseau au gazouillis si doux, Matilda, ma vie, aide-moi! Va faire comprendre à qui de droit mon innocence; ils te croiront, ils feront la lumière. Mais prends bien garde. Tu ne sais pas comme l'âme des hommes peut être abjecte devant une femme qui les implore. Matilda, j'aime mieux ne rien ajouter. Tu feras ce que bon te semblera. Je joins à la présente une lettre pour . . . le dernier auquel j'aie parlé ce soir-là, tu sais bien qui, chez nous. Il peut beaucoup, beaucoup.

Reçois tout mon amour et ma confiance et laisse-moi baiser tes petites mains.

A toi pour la vie
Filip

P.S. Et maintenant que j'ai fini d'écrire, il me semble que cette lettre est trop longue et que, pourtant, je ne t'ai rien dit de ce qu'il aurait fallu. Les mots ont tué la pensée et ont glacé le sang dans mes veines, au point qu'il se pourrait que toi, Matilda, tu la lises distraitement et ne te doutes pas combien mon âme était amère en te l'écrivant. Je n'ai plus la force de te parler. Un seul mot encore: je t'aime . . .

Filip »

Liliana sentit quelque chose de brûlant dans tout son corps, un besoin de crier, de courir. Mais au même instant, la conscience du lieu vers lequel il aurait fallu courir s'était comme effacée. Le temps avait détruit le lieu et seul restait le désir, sans but. Les mains tremblantes, elle ouvrit une autre enveloppe, la seconde qui lui tomba sous la main:

« 21 février

Pour l'amour de Dieu, Matilda, qu'est-ce que cela signifie?

Que veut dire ce silence? Qu'est-il arrivé? Qu'est-ce qui a pu faire que tu ne me répondes pas, à moi? Pour l'amour de Dieu, quel cœur de pierre portes-tu en toi pour que tu demeures insensible à mes clameurs de mort et de folie? Qu'est-ce qui a pu faire que tu m'oublies? Mon cœur est mordu

par la peur et le doute. Tu ne comprends donc pas que je suis entouré de murailles, que je ne puis me déplacer, accourir pour voir ce qu'il en est? Tout homme qui souffre a l'impression d'être encerclé, immobilisé, mais ici il y a des murailles — tu entends? — des murailles autour de moi, des murailles autour de mes pensées, des murailles autour de mon corps. J'étouffe. . .

Matilda, au nom du ciel, ton silence c'est de la folie. Ce n'est pas possible, pas possible que quelque chose ne soit arrivé. Je souffre, Matilda. Réponds, au nom du ciel, réponds. Ton silence est de la folie et je sens qu'elle s'empare de moi. Je ne puis bouger et ne trouve pas de repos Les idées noires arrivent les premières, elles sont là et m'assaillent. Mais il faut que tu saches que je ne crois pas du tout ce que je te dis de méchant. Je ne crois rien de mal car, si je le croyais rien qu'un seul instant, j'en mourrais. Matilda, mon angélique Matilda, tu es tout pour moi, je ne puis rien penser de mal de toi, jamais rien de mal, Matilda, mais je t'en supplie reponds-moi, par pitié réponds-moi! Aide-moi, ne me laisse pas ainsi! Quelles idées noires, quelle épouvante autour de moi! . . . Et toi, où es-tu maintenant? Pleures-tu ou bien t'amuses-tu en ce moment? Je ne puis plus te voir même en pensée. Tout est trouble. . .

Filip »

Et une autre lettre:

« 26 février

Ange pur, pardonne-moi. J'aurais dû deviner que ce n'est pas de ta faute, que tu ne pouvais faillir, innocent oiseau. Un moment, j'ai été pris de vertige et peut-être ai-je eu envie de te haïr, mais ce que je haïssais c'était la douleur et ton retard à venir me consoler. Pourquoi avoir eu peur de moi? Ne comprends-tu donc pas que j'ai souri — d'un sourire qui a purifié mon âme — en comprenant pourquoi tu n'avais pas répondu? Ce que tu viens de faire te ressemble si bien, mon enfant! Cela m'a attendri, comme m'attendrissent tes petites mains sur mon front las. Renverser de l'encre sur cette lettre-là, bon, ça je le comprends. Mais avoir peur de moi, oisillon, ma belle fleur chérie?! Comment pouvais-tu avoir peur de moi? Tu ne t'es donc pas dit que je pouvais lui écrire aussitôt une autre lettre? Et que c'était plus facile que de me laisser me tourmenter? Parfois, je ne te comprends pas. Il ne faut jamais avoir peur de moi, ne jamais trembler à cause de moi si ce n'est de joie, comme je le fais moi-même en pensant à toi, Matilda, ma vie. Je baise tes grands yeux de biche effarouchée. Tu as peut-être pleuré? Il ne faut pas pleurer, bien que tu ne sois jamais plus belle, plus attachante qu'en larmes. Je serais capable de tout, alors. Je t'aime. Tu es belle, tu es à moi . . Matilda, Matilda . . . voilà qu'elles me reviennent ces pensées qui me tuent. Es-tu à moi? Moi, je suis là, enterré vivant, loin de toi, Quel est le péché que j'expie par cette souffrance? Pardonne-moi de te parler ainsi, toi si enfant, mais crois-moi, si tu prenais soin le moins du monde de me dire de temps à autre que tu es heureuse, que moi je peux te rendre heureuse. . . je serais capable de tout supporter pour toi . . . Et puis, plus tard, tout ira sûrement bien.

Matilda, ta démarche est-elle tout aussi légère? Je baise fidèlement les traces de tes pas, et cette soumission est une joie pour moi. Va toujours et continue d'exister pour moi, mon bel oiseau d'or.

Filip

P.S. N'oublie pas d'aller où convenu avec la lettre ci-jointe. Sois prudente. Fais bien attention à ne pas perdre celle-là. Moi, je suis dans l'attente.

Filip »

« Ce 2 mars

Ma chérie, tu me dis avoir porté la lettre et qu'il t'a reçue aussitôt. Merci à toi, merci à lui — dis-le-lui — et merci au bon Dieu qui nous aide et qui t'a mise sur mon chemin.

Cependant, ta lettre ne me fait pas bien comprendre tout. Il y a pas mal de choses que je ne saisis pas. Pourquoi a-t-il dit ne rien pouvoir faire maintenant? Pourquoi pas maintenant? Et ce «plus tard», sera-ce beaucoup plus tard? Ne m'en veuille pas: comprends bien ce que l'on te dit et tâche de t'en souvenir pour pouvoir me le répéter. Il me sera ainsi plus facile de te guider dans ce que tu dois entreprendre. Dis-lui que c'est maintenant qu'il doit faire tout son possible et surtout tâche de le persuader que je ne suis pas coupable. Tu le sais bien, toi. Tu le sais, mais cela ne suffit pas pour qu'on me relâche. Eux, ils peuvent chercher quelque témoignage. Il

doit exister quelque preuve. C'est impossible autrement, mais il faut qu'ils la cherchent maintenant, avant que ceux auxquels je dois mon infortune n'aient le temps d'effacer peut-être les traces capables de faire la lumière. Et surtout avant que toi tu ne m'oublies. Car c'est cela l'essentiel. Pour ce qui est des autres choses, moi je prends patience, car j'ai la conviction que l'innocence doit triompher; elle a toujours le cœur léger et finit par remonter à la surface et l'emporter sur les âmes lourdes de péchés et de haine. Mais toi, toi Matilda, toi . . .

Je t'embrasse avec toute la chaleur de mon amour

Ton Filip »

« 6 mars

Mon amour, de nouveau plusieurs jours sans un mot de toi. Mais tu ne saurais comprendre ce que signifient plusieurs jours, car pour toi ils passent certainement vite et tu ignores ce que c'est que des journées où l'on ne pense qu'à l'être aimé, où on l'attend, où on doute de tout. Je te prie d'avoir pitié de moi. Toute force a des bornes; et moi, parfois, j'en vois les bornes, et là s'ouvre un gouffre noir dont on ne revient plus. Matilda, il faut que tu le saches: tu peux faire mon malheur, et il ne le faut pas. Je ne sais comment te répéter cela pour que tu arrives à en saisir toute l'horreur, sans cependant t'effrayer. Il ne faut pas avoir peur, car il te suffit d'un seul mot ou d'un sourire — je te l'ai déjà dit — pour m'apaiser . . . Mais fais en sorte, je t'en prie, que ce mot n'arrive pas trop tard et que tout ne soit en vain. Oui, je sens parfois que ma raison s'égare et que je doute de moi, de toi et de tout ce qui m'entoure. Si tu savais combien étroite est la place qu'ils m'ont laissée pour y supporter ma torture! Et cependant, il y en a encore trop puisque tu n'y es pas. Tant de place pour moi seul . . . Seul, beaucoup, beaucoup moins de place me suffit. Et bien plus sombre . . . Comprends-tu, ma fleur en or, je ne peux vivre sans toi. A l'idée que tu pourrais m'aimer autant que je t'aime, je sens mon cœur frémir de joie et mon cœur est si léger qu'il monte jusqu'au ciel. C'est trop haut, cela me donne le vertige et j'ai peur de tant de bonheur. Certes, le cœur humain ne peut contenir tant de bonheur, c'est pourquoi il ne lui est pas donné d'y atteindre. Pourtant, mon aimée, j'attends, car maintenant je sais où le bonheur se tapit. Enfant adorée et pure, mains chéries devant lesquelles je m'agenouille, elles doivent être toutes à moi, elles et l'âme qui les fait se mouvoir, les anime. Matilda, si tu savais comme c'est étroit ici! Mes pensées n'y trouvent plus de place, ni ma crainte, ni mes espérances. Elles se cognent aux murs et je les sens en moi, ensanglantées, épouvantées, rassemblées là, elles qui veulent vivre et lutter. Je ne sais ce que tu arriveras à comprendre de tous ces mots sans suite, mais lis-les patiemment et accepte-les, car c'est la seule voie qui m'ouvre le chemin de la vie. Je ne t'écris que pour te répéter toujours que je t'aime. Et ça je puis le dire sans jamais me lasser, toute ma vie. Il ne faut chercher dans mes lettres que le mot qui te bénit d'exister. Il ne faut pas tenir compte de mes doutes, car je ne les exprime que parce que mes yeux ne te voient pas là, devant moi, parce que je n'entends pas ta voix, parce que je ne peux baiser ton visage, parce que je passe tant d'heures sans toi, maintenant que je connais et le prix des heures et la force de mon amour pour toi.

Les heures où l'on attend sont longues et moi j'attends, et j'attends avec frayeur. Il y a des jours où il me semble que cette attente n'aura plus de fin. A l'heure de leur mort, ceux qui attendent encore quelque chose ne peuvent se résoudre à mourir, et parfois — pardonne ma pensée — il me semble que la mort sera pour moi un supplice, car je mourrai en t'attendant, toi, toujours. Pardonne-moi de te parler ainsi. La nuit est presque tombée et, en même temps que cette obscurité, d'autres ténèbres, plus effrayantes, ont pénétré mon âme. J'écris comme un aveugle et j'espère que, peut-être, ces mots écrits dans le noir, avec des caractères enchevêtrés, tu n'arriveras pas à les lire. Pourtant, il faut que je te les envoie. C'est ce qu'il y a de plus vrai en moi, de plus à toi. Il faut avoir ce courage . . .

Filip »

Et puis, encore une lettre:

« Matilda,

De nouveau plusieurs jours sans aucune nouvelle de toi. Puis-je pousser des cris? Et si je le faisais, que resterait-il de cette faible voix quand elle se briserait contre les murailles qui m'écrasent? Maintenant mon âme s'est effondrée, car elle vient de comprendre ce dont elle se doutait.

Puis-je encore clamer le nom du Seigneur au moment où il veut m'infliger cette douleur? Puis-je dire « que sa volonté soit faite », sans qu'un noir remous fasse monter à mon cerveau un sang rebelle, car si les voies du Seigneur sont multiples, elles peuvent aussi être souvent impénétrables. Je ne veux pas ajouter maintenant le mensonge à la douleur. Murmurer « oh, mon Dieu! » maintenant que je suis si épouvanté, ce n'est plus un acte de foi mais une lamentation. J'ai horreur de la lumière qui — après une nuit de tourments — pénètre par la lucarne de ma cellule, et qui annonce pour moi une nouvelle journée d'attente. Je mourrai en t'attendant! Qu'elle est longue l'agonie de celui qui meurt dans l'attente! J'écris lentement, clairement, parce que rien ne me presse, parce que, désormais, il ne me reste plus rien à faire. Je puis écrire aussi lentement, aussi clairement que possible; tu ne liras ceci qu'en y jetant à peine les yeux, et pas un seul mot ne pénétrera vivant dans ton esprit pour y crier aussi fort que moi. Et, Matilda, un seul mot suffirait... Oui, ce serait assez pour que tu comprennes ce que c'est que l'épouvante. Et si maintenant le mot « Dieu » est une lamentation, ton nom à toi c'est du poison. Quand je le prononce, mon corps me fait mal. Si je te voulais du mal, je te maudirais souhaitant que tu trouves, toi aussi, un jour, quelque nom qui, murmuré par toi, fasse couler en toi autant de fiel que ton nom, Matilda, en moi! Et cependant, je le prononce quand même ton nom, Matilda, je le crie ton nom, Matilda, et puis, même si je ne le crie pas, si je ne le murmure pas, il surgit tout seul et malgré moi dans mon esprit, et alors il fait entrer autant de fiel en mon corps, Matilda. Et, le plus grand supplice, Matilda, c'est que tout ce poison ne me fait pas mourir! Au bout d'un instant, le supplice recommence, Matilda... Je mourrai en t'attendant toujours...

Finalement, quand je terminerai cette lettre, c'est-à-dire quand je serai brusquement las, je te dirai, Matilda, que, en dépit de tout, le bonheur on ne peut le trouver en rien d'autre que dans l'amour. Et à la fin de cette lettre, je n'ajouterai pas que, malgré tout, cela n'arrive jamais. Il y a toujours quelque chose qui ne tourne pas rond. Mais je ne le dirai pas et ce sera là ma seule vengeance, car pour toi aussi, pour toi aussi, cela ne tournera pas rond non plus.

Cette vengeance-là, je peux bien te la promettre, car, même si moi je ne m'en charge pas, elle s'accomplira d'elle-même. Mais moi je pourrai croire que c'est ma malédiction à moi qui est cause de ce qui t'arrive. Ce que je soupçonnais et que j'avais compris — ton amour pour un autre — vient à peine de naître, ce qui fait que tu ne peux ajouter foi à mes paroles. Comme toutes les autres, celles-ci ne te toucheront guère.

Matilda... Matilda... Je ne sais si je chuchote, si je crie ou si ton nom est dans mon sang et qu'il clame de là son empoisonnement, mais d'un tas de mots, j'en choisis difficilement certains. J'écris lentement, mais ton nom se lève tout seul et verse le poison goutte à goutte et à tout instant dans mon cœur, Matilda... »

Parmi les lettres de l'oncle Alexandru, Liliana ouvrit celle-ci:

« 21 février

Ma très chère Matilda,

Je te remercie de ce que tu as fait pour moi. J'en suis très heureux. Désormais il nous faudra arranger notre vie de façon à ce qu'il n'y ait plus d'obstacle à notre bonheur. Tu iras porter cette lettre tout de suite, ainsi qu'il te le demande, lui, et à la personne qu'il t'indique, puis il faudra lui dire que tu ne lui appartiens plus.

Je ne puis accepter de te partager. Je te le dis tout de suite: la jalousie peut me tuer. En effet, ce sera plus difficile de lui apprendre pareille chose maintenant, mais à l'impossible nul n'est tenu et désormais ce serait impossible autrement.

Si je ne suis plus venu chez toi ces jours-ci, c'est justement pour pouvoir mieux juger mes paroles et la décision qu'elles impliquent. Maintenant ma décision est prise. Je n'irai plus te voir avant que tu ne m'écrives que tu l'as mis au courant.

Son procès sera jugé bientôt; après il sera libre et pourra refaire sa vie. Notre vie à nous deux c'est d'être ensemble.

Je ne trouve pas d'autre terme pour te dire tout mon amour que ce que je viens d'écrire. Tout y est compris, tout ce que je désire.

A toi, Alexandru »

Et encore une lettre, toujours d'Alexandru:

« Matilda , je sais que tu n'as pas trouvé le courage de faire ce qu'il eût été honnête de faire Si tu ne t'y décides pas, c'est moi qui agirai. Je lui écrirai . . . »

Un silence paralysant régnait au grenier et une chaleur étouffante. On entendit sous l'auvent un léger pépiement d'oiseau. Dehors, c'était le printemps. Au loin, comme venu d'autres temps, un coq éleva son cri. Puis les cocoricos se multiplièrent, portés de plus en plus loin, en s'affaiblissant.

Un coq qui était là, tout près, répondait lui aussi de temps à autre, faisant se renouer la chaîne qui unissait ces volatiles. Tout ça, Liliana l'entendit, mais il lui sembla que rien n'était réel. Tout venait comme d'un autre monde où elle se serait soudain réveillée. Le grenier couleur de cendre était silencieux sous la poussière tamisée sans bruit par la patience des secondes infiniment brèves.

« . . . je mourrai en t'attendant toujours . . . » criait le sang en Liliana, « je mourrai . . . » et, plus loin, un murmure, comme un soupir: « Maintenant je sais où le bonheur se tapit, oiseau d'or . . . »

L'oiseau d'or était en bas, au sous-sol, enfermée dans sa chambre, grelottante, et maintenant toute grise et vieille. Tante Matilda tremblait. Ses mains aux ongles crochus, comme des griffes, aux veines durcies, saillantes, tremblaient. Sa tête branlait, tout son corps tremblait.

« . . . je t'attends toujours . . . » la voix de celui qui était mort dans l'attente appelait au secours celui qui savait, mais en vain, où le bonheur se tapit.

Liliana descendit l'escalier quatre à quatre, l'épouvante à ses trousses. Elle se retrouva dans la chambre de tante Matilda. Elle y avait fait irruption, sans frapper, sans se rendre compte de ce qu'elle faisait. La vieille, toute rabougrie dans son fauteuil, comme d'habitude, ne bougea pas. Elle semblait dormir, avoir cessé de vivre. Liliana murmura:

— Tante . . .

Alors la vieille voulut ouvrir les yeux, mais seul l'un des deux s'ouvrit; l'autre, poisseux, demeura clos . . . « L'Oiseau d'or » . . . et ainsi, elle la regarda fixement d'un seul œil.

— Tante! cria Liliana,

Elle avait peur et froid.

— Qu'est-ce qu'il y a ? dit la voix morte. Ah, c'est toi? Viens, viens, assieds-toi.

Liliana s'assit en face d'elle. La vieille referma les yeux. « Si elle meurt — pensa Liliana — ce sera trop tard. »

— Enfant pure, murmura Liliana.

— Que dis-tu là? demanda tante Matilda. Et comme Liliana ne répondait pas, elle poursuivit: Il y a des bonbons là-bas, tiens, là-bas. . .

Et l'œil ouvert, bleu, sans éclat, désigna l'endroit.

— Sur la table de nuit. Donne-m'en aussi, donne-m'en — dit une voix larmoyante, plaintive et faible. Prends-en aussi, prends-en, geignait la voix.

— Je ne peux pas.

Liliana étouffa lorsqu'elle voulut porter le bonbon à sa bouche et demeura ainsi, le bonbon à la main. Petit à petit, poisseux, il se mit à fondre.

— Tante, murmura Liliana et elle se mit à trembler. Dites-moi, je vous en prie, comment est-il mort l'oncle Filip? . . .

— Qui ça? demanda la tante.

— L'oncle Filip, votre premier mari.

— L'oncle . . . l'oncle Filip? . . . Est-ce que je sais?! Qu'est-ce que tu lui veux à l'oncle Filip? Il a dû prendre froid . . . Que Dieu lui pardonne! Ce qu'il a pu me battre toute une vie.

— Non, s'écria Liliana, c'est pas lui qui vous a battue, tante. C'est l'oncle Alexandru qui vous battait. Filip, lui, est mort en prison. L'ont-ils empoisonné? . . . Ou bien s'est-il empoisonné tout seul? . . . Et vous, vous pouviez le sauver, tante Matilda . . .

— Je n'en sais trop rien . . .

Elle ferma les yeux et se tint à nouveau immobile.

Liliana éleva la voix.

— Vous ne voulez rien? Vous ne voulez pas vous lever? Vous ne voulez pas prendre l'air? Il y a du soleil dehors . . . c'est le printemps . . .

La vieille se recroquevilla encore davantage et jeta un regard apeuré autour d'elle.

— Laisse-moi, murmura-t-elle. Laisse-moi donc! Qu'est-ce que tu me veux?

Tante Matilda regarda autour d'elle, effrayée. De tous les recoins, la mort la guettait. Elle se tenait immobile, mais elle ne pouvait empêcher le temps de s'écouler, et ses mains, ses mains de trembler.

Liliana se mit à pleurer doucement.

— Ma tante, comment avez-vous eu le cœur de l'abandonner? Comment n'avez-vous pas compris alors? . .

— Mais, finis donc une bonne fois! Ce n'est pourtant pas moi qui l'ai empoisonné! Chacun sa vie . . .

— Il vous aimait, vous ne savez même pas combien il vous aimait!

— Et s'il m'aimait, que voulais-tu que j'y fasse? Moi aussi je l'ai aimé . . . mais il m'a beaucoup trop battue. . .

— Vous parlez d'Alexandru, ma tante, et moi je vous parle de Filip, celui qui est mort en prison, empoisonné.

— Bon, Filip si tu veux . . . Les hommes sont tous les mêmes.

— Comment, vous croyez qu'il n'était pas sincère lorsqu'il écrivait ces lettres-là de sa prison?

— Ça, on ne peut jamais le savoir au juste . . .

Dehors, il y avait du soleil, le même soleil, et le printemps, un nouveau printemps. La tante était vieille, les autres—morts. Dans la main de Liliana, le bonbon était tout poisseux. De l'autre main elle tâta son visage: il était lisse, sans une ride, sans rien de relâché. Cependant, son corps avait perdu cette force qui croyait dur comme fer pouvoir éviter les ravages de l'âge. Désormais, tout était inutile. Quelque chose meurt à chaque instant. Et si quelque chose meurt à tout instant, une mort soudaine n'est-elle pas préférable? « A chaque instant, le poison tombe goutte à goutte dans le cœur . . . » criait une voix en Liliana. Mourir vite pour échapper à la mort lente, la mort de chaque moment, la mort dans tout, dans toute chose. Quelle hâte vers la vie ou quelle patience pendant la vie pourrait changer cette dégringolade? Et les pensées, ses pensées actuelles. . .

Ces mots s'ancrèrent dans son esprit et ils clamaient, vivants. C'était une germination tardive; celui qui avait cueilli ces grains — dans un sol nouveau, frais, jeune — était mort. « Jamais ça ne tourne rond » — s'entendit-elle dire. Jamais ça ne tourne rond, Matilda, Liliana, Matilda, Liliana, c'est la malédiction que je te lance hardiment car, même si moi je ne la proférais pas, la vie s'en chargerait sûrement. Les pas tâtonnent sur des marches plates et ordinaires, tes mains chercheront chaque marche que tu fouleras et tes yeux, yeux morts dans les ténèbres, fondront en cherchant vainement un chemin . . . tes yeux, Liliana, tes yeux, enfant pure, oiseau d'or, notre bonheur est de vivre ensemble . . . Il faut avoir le courage d'être honnête et de lui dire la vérité . . . Au début peut-être que oui, mais il m'a trop battue . . . mourir lentement . . . quel bonheur, quelle joie, mourir lentement, chaque vie entière, chaque instant. . . mourir, Seigneur, quel bonheur, quel bonheur de toute une vie . . . en t'attendant toujours toi . . . »

Et Liliana sentit qu'en effet elle fondait, mourait, s'envolait. Et elle perdit connaissance.

*En français par A. Fermo*

---

# V. EM. GALAN

## L'Accident était inévitable

*Faisant partie du cycle* les Contre-visites du docteur B.A., *le roman* l'Accident était inévitable *comprend la confession qu'un collégien habitant une ville industrielle de la Roumanie de nos jours, Iosif Otăsatu, hospitalisé à la suite d'une fracture, fait au médecin qui le soigne. La formule permet à l'auteur de débattre des problèmes actuels concernant les rapports entre les générations dans le cadre familial, l'éducation des jeunes et l'affirmation de leur personnalité. Le fragment ci-dessous illustre les velléités d'un père qui veut à tout prix faire de son rejeton un génie et lui assurer, dès l'abord, une « bonne situation » dans la société; c'est une façon de penser que le jeune héros du livre considère d'un œil critique, finissant par secouer la tyrannie paternelle, bien intentionnée, mais inefficace.*

Oui, camarade Docteur, j'en suis persuadé aussi: en passant, «avec ou sans humour», par-dessus ces... enfin, vous appelez cela « quelque chose comme des ambitions mesquines», moi je dirais plutôt « des divagations colossales et catastrophiques», je pense effectivement apprécier chez mon père certains mérites réels. Mais vous imaginez qu'une discussion est possible entre lui et moi au sujet de ses mérites réels?

Un cas typique. Il y a six ans environ (j'étais en troisième classe élémentaire) chacun agitait à l'école, à qui mieux mieux, une page de revue: des images — « maisons d'habitation à Lunca-Horodița, la nouvelle ville»... « naguère encore, c'était un village... » On citait aussi des noms, une vingtaine. Parmi eux, en bonne place, le nom de mon père: il comptait parmi ceux qui, ayant bâti la ville, y sont restés à demeure... Un quelconque reportage illustré.

Je ne sais plus quel était mon état d'esprit à l'époque, mais la chose m'est montée à la tête. J'ai liquidé la moitié de ma collection de timbres (elle n'avait pas une grande valeur), j'ai acheté huit exemplaires de la revue et j'ai pavoisé les murs de ma chambre des huit reproductions de cette image de notre ville aux deux visages. Et j'ai souligné le nom de mon père d'un gros trait rouge, huit fois.

Ma mère a souri et a haussé les épaules sans rien dire.

Ma grand-mère a aussitôt amené mon père: elle voulait sans doute qu'on organise à trois un vernissage officiel.

Mon père a jeté un coup d'œil, notant les noms soulignés . . . tout cela sans me regarder. Il a dit à ma grand-mère, avec une colère rentrée, d'un ton coupant qui m'effraya plus qu'un cri: « Dis-lui de les ôter tout de suite! »

Il ne plaisantait pas, et il n'y avait pas lieu d'insister. J'obéis.

Le temps de ranger mon exposition, mon père fit une nouvelle apparition. Emu, bienveillant. Bref: il me fit cadeau de onze articles, datant de 1950—51. Sa photo figurait deux fois (il avait l'air plus jeune) sur le fond des premiers immeubles de Horodița et d'ici; les autres ne comportaient pas d'illustrations.

« Tiens, mon garçon, c'est pour toi! »

J'ai voulu les fixer sur les murs à la place des autres, il ne me le permit pas: mon exposition démontée avait laissé sur les murs des stries sales; et puis les clous pouvaient les abîmer. Il m'apporta un carton; ainsi je pouvais les conserver en bon ordre et les lire à l'occasion . . .

Je les ai gardés. Je les ai lus. Je n'en tirai alors aucun enseignement, je ne compris rien . . . Plus tard cependant . . .

Il y a deux ans, en juillet, avez-vous visité l'exposition intitulée « Notre ville »? . . .

C'est exact: elle était installée à la maison de la culture. Savez-vous qui a fait l'essentiel du travail de cartonnage et de collage? Une équipe anonyme d'écoliers, sous la direction du Half. J'en faisais partie. On m'avait affecté la salle où était présenté le *Développement de notre ville reflété dans la presse de l'époque.*

La plus grosse partie provenait des archives du journal local mais il y avait aussi un tas hétéroclite emprunté aux archives personnelles des gens les plus divers. Au total, plus d'une tonne de documents sur Lunca-Horodița! dont un grand nombre sans doute dépourvus d'intérêt? . . . Vous pensez bien que j'avais fourré mon nez partout (j'avais retrouvé les articles que m'avait remis mon père).

Il y avait aussi des actes officiels: copies de sténogrammes de procès-verbaux de réunions de travail, décrets, circulaires . . . Des choses que je savais déjà et que bien des gens savaient aussi, en ville; certains se plaisent à rabâcher après coup, à établir des comparaisons; et puis il y a les mauvaises langues. . . La nouveauté, pour moi, résidait dans l'exposé objectif, systématique. Un peu comme: vois ce qu'il y avait — à toi de juger.

A ce moment-là, 1950—51, savez-vous par quoi mon père s'est manifesté dans le bâtiment? Par quelque chose qu'on pourrait appeler « la stratégie de l'assaut à rebours ».

Il faut que je vous explique cela. La planification en était à ses débuts; un grand nombre d'entreprises, et pas seulement dans le bâtiment, réalisaient les normes du plan en donnant l'assaut quand l'étape touchait à sa fin. Dans l'entreprise où travaillait mon père, c'était tout le contraire; il déclenchait l'attaque au cours du premier trimestre de l'année, du premier mois du trimestre, de la première décade du mois, des premiers jours de la décade. Ayant pris de l'avance il commençait, le cœur léger, à se battre pour obtenir des matériaux en supplément, des investissements, à préparer le front de l'étape suivante, etc. . . Ses réalisations étaient ses meilleurs arguments — et plus que les autres il obtenait les approbations nécessaires.

Ce fut pour mon père un temps de gloire. Qui prit fin, avec un certain décalage, lorsque le ministère décida de le faire venir à Bucarest: on devait lui confier je ne sais quelle haute fonction — une direction du ministère, je crois. (Je me le rappelle très bien: après son départ, ma mère et ma grand-mère se mirent à faire les malles. Puis, quelques jours plus tard, il y eut un appel téléphonique de mon père, ma mère devint toute pâle, et elle se mit bientôt à défaire les bagages. Mon père revint. J'avais cinq à six ans. Je ne compris pas grand-chose)

La vérité c'est qu'à Bucarest, sa nomination avait été annulée: quand on avait fait le bilan de ses mérites et de son travail, *en sa présence*, des doutes surgirent, que l'on ne put surmonter.

Vous comprenez? L'ancienne entreprise de construction, conçue sur une grande échelle, avait rempli sa tâche. A Lunca-Horodița il ne s'agissait plus que de réceptionner les dernières constructions et, éventuellement, de constituer un secteur qui passerait plus tard au conseil populaire de la ville — l'entreprise actuelle d'entretien, dont le sigle est I.O.R.C. Et c'est à mon père que l'on

confia ce secteur; il fut plus tard intégré au conseil populaire. Une rétrogradation véritable, massive même.

La période de transition, alors que la vieille entreprise comprimait ses cadres, a duré un an environ: finissages, livraisons, etc... et en plus, constamment, les enquêtes et analyses avec les délégués du ministère. Les hommes avaient pour tâche de faire le tri des faits d'une expérience conclue et j'ai trouvé dans les archives du Half, lors de l'exposition, des documents plus qu'édifiants. Le fait est que mon père, avec ses assauts à rebours, offrait « plus un spectacle qu'un exemple»: situé « en tête ou en queue de l'étape», l'assaut restait un assaut, « une manifestation incohérente, un contresens» et dont la conséquence était « un prix de revient accru sans aucune justification» sans compter « tous les maux associés à un travail manquant de régularité». J'ai pu lire moi-même le texte: devant la démonstration qui lui fut présentée, mon père n'eut plus qu'à en reconnaître le bien-fondé. Par ailleurs, dans les débuts, étant donné le défaut d'expérience, ses assauts à rebours passaient pour des exploits; par la suite, chaque pas en avant vers le travail à cadence régulière fut apprécié comme une réalisation; plus tard, on considéra comme une réalisation le fait que, d'un semestre à l'autre, le prix de revient de la surface bâtie diminuait dans son entreprise plus que dans les autres: mais au fond, mon père ne faisait là que résoudre des problèmes créés par lui — et même les baisses de prix spectaculaires avaient pour point de départ initial le plafond surélevé atteint par lui grâce aux assauts (« et pas seulement grâce à eux»).

Je me souviens presque mot à mot d'une phrase de la conclusion: « Sous la direction du camarade Otăsatu, la ville a été bâtie en quatre ou cinq ans; il peut avoir raison de dire qu'à sa place, beaucoup de ses détracteurs actuels auraient encore prolongé les travaux de deux ou trois ans au moins; mais il reste que, même si la construction avait duré sept ans, sous la direction d'un autre, la dépense aurait été moindre et moindre aussi la monotonie, peut-être même la ville aurait-elle été beaucoup plus belle; en outre, en assumant la direction de l'entreprise urbaine d'entretien et de réparations, le camarade Otăsatu aurait eu bien moins de travail.»

Une autre disait ceci: « Quand il a choisi et formé les ouvriers et les cadres moyens, le camarade Otăsatu a fait preuve de discernement; par contre, il a éliminé systématiquement les meilleurs ingénieurs qui avaient été affectés à son entreprise; et même parfois les ingénieurs moins qualifiés — bien que, généralement il ait marqué sa préférence pour ceux-ci, ce qui a influé sur la qualité des travaux et la physionomie de la ville... »

Vous comprenez?... Et vous savez le pire? Je vous l'ai dit: mon père voudrait toujours apparaître à mes yeux comme une statue équestre chevauchant l'époque glorieuse de 1950—51 — ou au moins l'époque suivante, où les dessous de l'époque et du monument n'avaient pas encore été analysés de façon critique... Ce n'est pas là chez lui de l'orgueil, à tout prendre il s'agit d'une illusion, d'une confusion teintées d'une intention pédagogique, dont l'importance est à ses yeux incommensurable.

L'effet pédagogique de la vérité? J'ai l'impression qu'il ne s'est même pas posé la question... Mais combien de temps, jusqu'à quel âge — le sien et le mien — pourrai-je laisser cette confusion non éclaircie?

.....

Je ne serais pas trop étonné, par exemple, d'apprendre que mon père a commis quelque aberration sur le plan rural. Une chose anachronique au possible, relevant de l'époque pré-moyenâgeuse ou de ce que vous voudrez, dans le genre: il fera de son fils un ingénieur extraordinaire et avec lui, par lui, et aussi *pour* lui il posera dans le bâtiment, pour tous les millénaires à venir, les fondements de la dynastie Otăsatu. Il leur montrera alors pleinement, à tous! ce que peut faire un Otăsatu dans le bâtiment! Flanqué de son fils, ou au moins à travers son fils, il réussira toutes ses entreprises, il fera des choses que personne n'a jamais faites, il rebâtira toute la terre, il étonnera le monde...

Il est fort possible que cette énormité ait pris racine dans son esprit quand j'étais haut comme trois pommes; ou même le jour où ma mère me mit au monde.

Je vous le dis: il est capable de telles énormités, de telles naïvetés! Des naïvetés sous lesquelles couve depuis 1950 un mécontentement de soi intuitif. N'est-ce pas? Réussira-t-il? Fera-t-il mieux que les autres? C'est tout vu! il n'a qu'à paraître! En tout cas, lui, Cozma Otăsatu

le Grand, a commencé à préparer le terrain: par une méthode vérifiée, infaillible, souveraine, qui lui est propre: l'assaut à rebours . . .

C'est avec l'assaut à rebours qu'il a épousé ma mère: il a décidé de se marier, puis il a fait sa connaissance; il a assuré sa descendance, puis il a pris femme; etc . . .

En ce qui me concerne, il a lancé un assaut à rebours furibond. Je vous l'ai dit: j'étais déjà savant avant d'entrer au jardin d'enfants, lecteur passionné et maître en matière de calcul des surfaces, des volumes et des racines carrées . . . Je ne savais pas en quoi consistait la profession d'ingénieur, ni même ce qu'était une profession; mais je savais que les ingénieurs sont une espèce digne de dédain — une espèce indéfinie, avec de gros salaires, de grosses prétentions et qui parle haut; une espèce qui vit en parasite sur le dos de mon père. Et je savais qu'un jour, mon père ferait de moi un ingénieur; mais un ingénieur *d'une autre sorte, entièrement* autre; et après ma métamorphose en ingénieur, nous leur montrerons, nous, aux autres ingénieurs, ce que nous sommes, et ce qu'ils sont, ce que nous valons, et ce qu'ils valent . . .

Vous comprenez, n'est-ce pas? Cela, ce n'était pas ma grand-mère, ni ma mère qui pouvait le faire entrer dans ma tête; on me le promettait entre deux contes de fée où il était question de chevaux qui parlent et qui volent — comme un présent incomparablement plus précieux et plus désirable.

Ou bien, toujours au chapitre de l'assaut à rebours en vue de ma formation d'homme et d'ingénieur, un détail important et significatif à l'extrême. Je suis né le 17 novembre 1950. Notre maison comporte, côté nord, une sorte de véranda. Bien avant que j'obtienne une chambre personnelle, la véranda était devenue une annexe m'appartenant; elle est tapissée d'étagères et de livres — sept à huit mille volumes au moins, plus les revues. Placés aujourd'hui encore par ordre d'arrivée . . . Le lot le plus ancien est constitué par des cours de la faculté des constructions de Bucarest — imprimés ou ronéotypés — et complété par une multitude de cours parallèles en russe, français, anglais et allemand (on les recommandait à l'époque aux étudiantes connaissant plusieurs langues). Aujourd'hui, la plupart sont probablement dépassés; je n'y entends rien . . . N'importe: sur la page de garde de chaque volume, du premier lot, mon nom est écrit de la main de mon père: « Iosif C. Otăsatu, 19 décembre 1950 » . . . Vous comprenez? J'avais un mois et deux jours — et mon père préparait, comme on dit dans le bâtiment, le front d'attaque.

Bref: à mon cinquième anniversaire, ma bibliothèque était acquise aux trois-quarts. D'abord la partie polytechnique: après les « constructions civiles » quelques éléments d'électrotechnique... puis de mécanique . . . les ponts et chaussées . . . des bétons armatures . . . un peu d'électronique . . . etc . . .

Mon père aspirait — et aspire encore — à réaliser à travers moi un ingénieur à la hauteur de ses idéaux: un ingénieur prêt à tout moment à faire la nique à tous les autres ingénieurs grâce à l'universalité et à la précision de ses connaissances.

A l'entreprise qu'il dirige actuellement, mon père a sous ses ordres, et encore d'une façon toute relative, un demi-ingénieur seulement. Il n'en faut pas plus pour ses besoins. (Je parle du camarade Boteanu — il fait une norme de travail à Horodița et ici une demi-norme supplémentaire, tâche civique qu'il s'est laissé convaincre de remplir, on a assez travaillé pour cela, et bon gré mal gré, il a du accepter.) Il semble que mon père le traite avec déférence, soumission et clémence. Naguère, pourtant, quand il dirigeait une entreprise comportant sept à huit postes d'ingénieur — et dont les cadres s'étendaient constamment — mon père a laissé des traces profondes dans l'histoire anecdotique de notre double ville! Et même des fossés, où moi-même j'ai eu l'occasion de perdre pied — respectueusement puisqu'il s'agissait de reliques familiales.

Ce qui mettait mon père hors de lui chez la plupart des ingénieurs c'était la contradiction entre leurs prétentions fondées sur leurs diplômes d'une part, et leur science de l'autre. Il eût admis qu'un ingénieur puisse le contredire, lui démontrant son erreur; mais cela à condition que celui-ci au préalable fournît les preuves de son omniscience, au moins sur le plan technique sinon sur celui de l'application.

Exemple. Pourquoi eût-il accepté sereinement les critiques ou les suggestions d'un ingénieur à qui on demande quelle est la composition du sous-sol lunaire et qui reconnaît qu'il n'en sait « fichtre rien »?

Mon père, après quelques questions, perdait tout respect pour l'ingénieur mis sur la sellette. Et il se comportait à son égard en conséquence. Finalement, ils se disputaient et se séparaient.

Je n'ai connu qu'un seul ingénieur qui eût trouvé grâce devant mon père; il avait même de l'affection pour lui. Un certain Costel Leicuţ — un chenapan absolu. Celui-là, si mon père le questionnait sur la composition de la lune tirait incontinent de son imagination, sans aucun scrupule, une réponse comme: « Mais . . ce n'est pas vous qui me l'avez dit? Du phénoptaléticarezidol de mexatéaline, plus du récatovilat carré de sodium N.R. 5-ionique, vous savez bien . . . » Mon père hochait la tête: il le savait, c'était l'évidence même . . . Il lui fermait la bouche, le chenapan, avec de pareilles énormités! Après cela, il allait les répandre dans la ville . . . Et mon père, longtemps, ne jura que par lui . . Enfin! il est comme ça, mon père! Pour lui, un ingénieur doit être au moins une encyclopédie technique ambulante. . . .

Ah! Evidemment: la plus grosse partie de ses acquisitions, ce ne sont pas les ouvrages techniques. C'est un amalgame sans nom, tout ce qu'on veut, depuis Homère et Nostradamus jusqu'à Françoise Sagan; y compris quelques livres écrits en des langues que je n'ai pas réussi encore à identifier; et aussi *Les Trois Mousquetaires*, *l'Amant de Lady Chatterley*, etc. J'avais aussi un album — à couverture très sobre — de miniatures orientales; les images étaient nettement pornographiques; au bout d'un long débat de conscience, je l'ai jeté au feu; Nămiloïu insistait pour que je le lui donne; j'ai refusé.

Vous voyez d'où provient le caractère hétéroclite de ma bibliothèque? De la façon éminemment caractéristique de mon père d'ajuster une idée à un homme.

Je n'imagine pas qui a pu la lui suggérer, cette idée. On pourrait en trouver une explication plausible: dans tout le pays, à Bucarest surtout, meurent de temps à autre des hommes de culture. Les journaux en font mention . . . Ceux-ci laissent derrière eux, entre autres, des livres; c'est-à-dire, la somme réunie dans leur bibliothèque, des ouvrages absorbés au cours d'une vie entière. Si les héritiers de ces morts illustres vendaient, ne serait-ce qu'une partie des bibliothèques en question, les livres ainsi accumulés pourraient constituer une nourriture spirituelle savamment concentrée — et c'est exactement ce dont aura besoin le futur superingénieur Iosif C. Otăsatu.

Mais le futur ingénieur étant encore un enfant et son père étant occupé à construire Lunca-Horodiţa, la question se pose de savoir s'il existe un homme disposé à se consacrer à cette noble cause? Où se trouve-t-il?

L'homme fit bientôt son apparition: c'était tonton Bartolomeu Halaïcu-Bubi.

A propos de tonton Bubi, je vous ai dit une fois un mensonge éhonté: j'ai affirmé que vous ne perdez pas grand-chose à ne pas le connaître . . . Je me rétracte! C'est entièrement faux. Je voulais d'ailleurs revenir spontanément sur ma déclaration à peine l'avais-je faite: j'ai précisé que j'avais parlé sous l'empire des sentiments qu'il m'inspira le jour où je fis sa connaissance. Et il y avait encore quelque chose: je voulais le placer sous un dénominateur commun, afin de passer sur des choses qui . . . Enfin, je vous dirai tout!

Tonton Bubi était l'image ambulante du siècle (c'est une expression qui lui appartient). Son grand regret: « C'est, après tant d'années, d'être resté Halaïcu, au lieu de devenir un Bach . . . »

Il a parcouru toute la terre. Quelque part au fond de l'Afrique il a dirigé un orchestre installé sur des éléphants à la suite de je ne sais quel vice-roi; c'était en 1910 . . .

Il connaît plus ou moins dix-sept langues, mais ne connaît parfaitement que le roumain. La musique est son passe-partout. Il dit « Toute une vie, mon gars, la musique s'est collée à moi ! »

Dans sa jeunesse (attention: c'était au dix-neuvième siècle!) son idéal était d'entrer comme baryton dans la formation chorale de Folescu; mais il fut ténor dans le chœur de l'Archevêché et pianiste co-répétiteur au corps de ballet d'une compagnie de théâtre de variétés.

Quand on fait le recensement de la population, il crée des difficultés en déclarant qu'il est de religion polythéiste. Il croit en « Eux » — ses dieux étant Bach, Beethoven, etc. . .

Au siècle dernier, il s'est fait inscrire au Conservatoire au moins sept à huit fois; trois fois à Bucarest, puis sur les lieux où il se trouvait alors (dont Oran, en Algérie). Et chaque fois qu'il a cru s'être engagé sur la bonne voie, pour aller vers Eux, il se retrouvait chanteur ou pianiste dans une brasserie, clown musicien dans quelque cabaret, ou bien encore marin, chauffeur, docker,

horloger, etc. En France, aux environs de 1920, un impresario grec en a fait un noble russe réfugié — le comte Hatmanov — et l'a expédié pour une grande tournée à travers l'Afrique avec un ensemble de chanteurs et de joueurs de balalaïka, des comtes et des princes aussi authentiquement nobles et Russes que lui... A Bucarest — je ne sais plus exactement en quel siècle — il a enseigné le bel canto et le piano dans une école privée (quelques-unes des sommités actuelles ont pris chez lui leurs premières leçons — mais il ne s'en est jamais vanté, je l'ai appris par des tiers).

Quant il eut soixante ans (par une singulière coïncidence, l'événement eut lieu en août 1944), tonton Bubi décréta qu'il était trop vieux pour continuer à donner des concerts ou autres activités de ce genre; il décida de se consacrer aux affaires sérieuses — et ouvrit un atelier où il confectionnait sans répit, tout seul, des instruments de musique pour enfants. Deux ans plus tard, il faisait faillite. Mais l'atelier l'avait obligé à se remémorer des talents oubliés, dont le travail au tour. Donc, avec l'appui de son frère (je vous en ai parlé), tonton Bubi est devenu tourneur à l'usine d'Horodița, après de nombreuses difficultés, car il fallut une dispense d'âge (et de bien d'autres choses — puisqu'il ne possédait même pas de carte d'identité).

Après moins d'un mois de métallurgie honnête et de tournage, tonton Bubi devint le chef artistique titulaire de Horodița. On avait besoin à l'usine d'un homme capable d'organiser un chœur, un orchestre, un ensemble artistique... Toujours d'après tonton Bubi: « N'ayant pas trouvé un homme, ils se sont contentés de moi, mon gars. »

Le chœur de l'usine, le chœur de tonton Bubi, n'avait pas encore fêté son premier anniversaire qu'il entrait dans je ne sais quelle finale de concours national. Puis l'orchestre remporta un prix. L'ensemble artistique marchait moins bien mais il marchait tout de même.

Quand il eut soixante-huit ans — donc, en août 1952, j'apprenais seulement à parler — l'usine obtint sa mise à la retraite et le renvoya dans ses foyers. Sa dernière réalisation au bénéfice de la métallurgie fut une vitrine installée au foyer de la salle des fêtes, et qu'il destinait à l'exposition des trophées artistiques. Les raisons: « D'autres, à mon âge, se procurent un cercueil qu'ils rangent au grenier, mon gars. »

Depuis lors, il tire sa subsistance de sa retraite et d'activités diverses. Il donne des leçons particulières de musique et il est le conseiller bénévole de l'usine, du conseil populaire, de la maison de la culture — de tout un chacun, du moment qu'il s'agit de spectacles, de tournées, de manifestations culturelles et artistiques de toute nature, de tout niveau et de tout calibre. En ce temps, il fut aussi le conseiller de mon père: l'homme né pour traduire dans les faits ses idées concernant ma bibliothèque.

C'était devenu un système. Quand ils trouvaient dans un journal l'annonce classique encadrée de noir et signée par trois ou quatre établissements culturels, mon père envoyait aussitôt à Bucarest son messager, tonton Bubi.

Parfois, tonton Bubi traitait effectivement avec les héritiers du disparu. J'ai dans ma bibliothèque des volumes qui portent sur leur page de garde « ex-meis libris » suivi de la signature de quelque personnage illustre (mon père a rayé les autographes pour les remplacer par « Iosif C. Otăsatu» avec la date de l'acquisition).

Il arrivait que les héritiers fussent inabordables, la bibliothèque intouchable. Tonton Bubi achetait alors chez un bouquiniste quelques vieux livres, ce qui lui tombait sous la main. C'est lui qui me l'a raconté. Il ne pouvait faire autrement; quand il arrivait les mains vides, mon père, même s'il devait pour cela emprunter de l'argent, l'expédiait de nouveau — pour faire encore une tentative, insister s'il le fallait; avec les bouquinistes, tonton Bubi économisait l'argent de mon père...

Et la bibliothèque a pris de l'extension. Quand j'eus cinq ans, la catastrophe était déjà un fait accompli à quatre-vingt-dix pour cent.

Il n'est pas difficile de deviner le calcul de mon père: c'était le moment d'acheter des livres, ses moyens plus tard ne lui permettraient pas d'en venir à bout. Pendant cinq ans, la famille Otăsatu a investi dans ma bibliothèque plus d'argent qu'elle n'en dépensait pour la nourriture et les vêtements... Entre temps, par suite de coïncidences complexes mais rien moins que significatives, tonton Bubi était devenu mon professeur de piano. Et quand j'eus cinq ans, mon père, constant dans son programme, me fit passer — assaut à rebours — à la seconde étape: il consti-

tua le corps professoral appelé à m'initier rapidement aux cinq langues étrangères ayant la plus large diffusion dans le monde — anglais, russe, espagnol, français et allemand. Il n'avait plus d'argent pour la bibliothèque . .

. . . . . .

En tout cas, mon père était et reste encore convaincu d'une chose: c'est que son ignorance des langues étrangères, ses parents n'ayant pas eu les moyens de les lui faire apprendre, a constitué pour lui un handicap immense. Donc, il les ferait apprendre à ses enfants. Comment? En collaboration avec sa future femme, laquelle — et pour cette raison, entre autres — devrait être polyglotte, avec les diplômes réglementaires à l'appui.

Je me rappelle vaguement que l'expérience eut lieu. Sur les instructions de mon père, sous sa direction et sa surveillance, ma mère essaya de m'enseigner — je ne sais pas: je me souviens en tout cas des leçons de français. Elle indiquait de son doigt levé le soleil en détachant bien les syllabes et je répétais après elle le mot soleil . . . Mais cela ne plut pas à mon père qui me prit sur ses genoux: « Plus fort, mon garçon, allons, mets-y du cœur: Sooo-leil ! » Je compris *să-l-iei* *. Je regardai autour de moi. Mon père fit: « Où as-tu la tête? » Et je répondis: «Que faut-il prendre? »

Finalement, j'eus droit à une tape sur la nuque. Et mon père et ma mère eurent une discussion violente. Il n'y eut plus de leçon à trois; ni même à deux avec ma mère; mon père, dès lors, prit en charge, en grinçant des dents, toute la responsabilité de mes études des langues étrangères.

On fixa aussitôt dans le budget familial des mesures de restriction draconiennes. Avec l'aide de tonton Bubi, ci-devant acheteur de livres, et devenu professeur de piano et pour moi un ami dévoué, mon père forma le corps professoral en un rien de temps.

Pour l'anglais, la camarade Vogel, caissière au cinéma «Nova» (inauguré depuis peu, sous le nom de « Numéro 2 »). Vous connaissez mademoiselle Vogel? . . . Les mystères berlino-londoniens! Elle a un gendre et trois petites-filles à Tîrgovişte; de la femme du gendre, qui devrait être sa fille, je ne sais rien, car elle n'en parle jamais; n'importe, la camarade Vogel est résolument demoiselle, anglophile et Allemande. Des mystères, donc, dignes du Saint-Synode qui débat partiellement de tels cas . . . Ah! C'est une admiratrice de tonton Bubi; mais il ne lui accorde pas beaucoup d'attention, et la qualifie — textuellement — de « mégère, mon gars, comme on ne fait pas mieux ».

Pour le russe, le camarade Ibrahim Colesnic: le responsable de la pâtisserie « Central ». Son grand-père était un Lipovène mâtiné de Turc ou bien un Turc mâtiné de Lipovène; il ne se souvient pas de ce qu'était son père; lui-même est Roumain (j'ai pu vérifier la chose devant l'appareil de télévision aussi bien pendant le match roumano-turc que pendant le match roumano-soviétique. C'est même un Roumain fanatique). Lorsque la langue russe a été inscrite au programme des écoles, Ibrahim a passé quelque part un examen, désireux de consacrer le reste de ses jours à la carrière de professeur et aux vacances afférentes. Il a été recalé à l'écrit car le texte qu'il avait remis au lieu d'être du russe était du lipovène écrit en lettres latines et pigmenté des expressions turques les plus fantaisistes.

Pour l'espagnol, Marcel Blatt, l'électricien de la grande station de transformateurs, plusieurs fois champion districtuel d'échecs, surnommé Capablatta. Docteur autodidacte en langue hébraïque ancienne, en sanscrit et en une demi-douzaine de dialectes indiens d'origine plus ancienne encore que l'hébreu. Il a aujourd'hui trente-deux ans, il en avait alors vingt-deux. Il était affligé de bégaiement mais il s'en est guéri tout seul avec un appareil électrique construit par lui (il le fixait à ses oreilles de façon à pouvoir parler sans entendre ses bégaiements); à présent son débit est normal, par contre il est sourd à 80% et quelque; il porte un nouvel appareil électrique pour pouvoir entendre, un appareil acheté au magasin (il n'a pas osé le fabriquer lui-même de peur de perdre la vue). Un type de grande classe, en général!

Pour le français, mademoiselle Tăuşan. Le plus gentil professeur du monde: sténodactylo polyglotte à l'usine. Aujourd'hui, mariée, elle porte le nom de Rovineanu et a deux enfants magnifiques; mais je l'appelle toujours Mademoiselle — et mademoiselle Vogel en crève de jalousie (elle s'imagine que c'est son monopole!). Vous connaissez madame Rovineanu, j'en suis bien sûr. . .

---

* *să-l iei*, en roumain prends-le

Pour l'allemand, madame Hilda Petrulian . . .

Oui, c'est elle, précisément: la mère de la camarade Rendea, la pharmacienne de l'hôpital. On dit qu'elle a été réellement professeur d'allemand. Nul ne sait où ni pendant combien de temps. Tonton Bubi admet mon hypothèse: nul ne le sait parce qu'il n'y a pas de témoins — et il n'y a pas de témoins parce que madame Hilda a mangé ses élèves après les avoir fait griller, un par un; jusqu'à mon arrivée!

Tel est donc le corps didactique qui est mon apanage: Vogel, Colesnic, Blatt, Tăuşan, Petrulian — et tonton Bubi, le doyen. Pour ne jamais les oublier, j'ai associé la première syllabe de leurs noms dans une suite mnémotechnique: *Vocolblattape* . . .

Faites le compte: six heures par semaine pour chaque langue. La semaine comprend six jours ouvrables. Légalement, chaque jour, depuis l'âge de cinq ans, je travaille pendant six heures! Je vous l'ai dit: un assaut à rebours . . Le dimanche était consacré à tonton Bubi et à la musique, et aussi à récapituler les illégalités commises durant la semaine, à aplanir les conflits éventuels, à établir le programme des illégalités de la semaine suivante . . . Enfin!

Le fait est que tonton Bubi a été mon salut . . . S'il n'avait pas fait tampon entre mon père et l'équipe des professeurs, je serais devenu abruti ou bien j'aurais pris la fuite, ou encore j'aurais été abandonné par mes professeurs et roué de coups par mon père.

. . . . . .

La vérité, c'est que tonton Bubi a eu soin de prévenir dès le début mes professeurs au sujet du caractère et des bizarreries de mon père. Souvent je l'ai entendu les édifiant: « S'il arrivait que quelque conflit surgisse entre vous et le camarade Otăsatu, surtout ne vous agitez pas, faites-moi prévenir . . . Vous devez prendre garde à une seule chose: c'est que cela ne retombe pas sur l'enfant. Ce n'est pas de sa faute!»

Sauf en ce qui concerne mademoiselle Vogel et madame Petrulian — qui ont compris plus difficilement, plus tard et autrement que les autres — l'activité s'est déroulée dès le premier instant conformément à un programme analytique amendé en grand secret par tonton Bubi. Disons que j'avais trois heures de travail avec Ibrahim Colesnic: eh bien, je travaillais une heure et le reste du temps j'étais libre de jouer.

Au début pourtant, j'eus à passer quelques examens sous la direction de mon père. Autre programme, autres méthodes.

Mon père me prenait sur ses genoux et commandait: « Dis-moi, mon garçon, qu'as-tu appris aujourd'hui à ta leçon . . . ?» Disons la leçon d'anglais. Moi, je restais muet. S'il m'avait demandé de traduire un mot précis, peut-être l'aurais-je su. Mais ainsi . . .

Avant que tonton Bubi en eût connaissance, j'avais déjà reçu plusieurs corrections soignées, ma mère avait eu les crises adéquates, et mon père se préparait à convoquer toute l'équipe *Vocolblattape* afin de lui demander des comptes, lui poser un ultimatum, et, éventuellement, en congédier une partie.

Lorsque tonton Bubi pressentit le danger, il m'interrogea, il interrogea ma grand-mère . . . Il déduisit le reste — et les mesures nécessaires s'imposèrent le plus naturellement du monde. D'abord pour le français — langue sur laquelle mon père insistait le plus souvent.

Je ne veux pas me vanter, mais j'ai vraiment une mémoire formidable! En deux heures, tonton Bubi m'apprit à répéter parfaitement une vingtaine de vers français auxquels je ne comprenais rigoureusement rien.

Ils sont fixés à jamais dans ma mémoire, depuis cette époque, deux ans avant que je devinsse capable de les écrire et d'en faire la traduction.

« A vous les chants d'amour, les récits d'aventures, / Les tableaux aux vives couleurs, / Les livres enchantés, les parfums, les parures, / Les bijoux d'enfant et les fleurs; / A vous tout ce qui rit aux yeux, qui plaît à l'âme / Et fait aimer l'instant présent . . . »*

Et ainsi de suite — cela tenait sept minutes, montre en main. Tonton Bubi prétend que son bagage de vers est l'œuvre d'un grand poète français. Il a oublié son nom; mais il a popularisé ses vers au revers de ses propres photos, avec sa signature autographe, pour les offrir en souvenir aux

---

* En français dans le texte

dames de sa connaissance; partie en France, partie dans son transitoire fief musical nord-africain ou aux environs de Tobrouk, je suppose que certains exemplaires demeurent encore jusqu'aujourd'hui, au bout de tant d'années.

J'appris phonétiquement le poème comme on apprend ces rengaines enfantines que l'on récite sans jamais en pénétrer la signification. Maintenant c'était: avou léchan damou, léréci davantuhe.

Lorsque mon père me prit à nouveau sur ses genoux, décidé d'avance à me battre et à en finir, criant: « Tu n'as encore rien appris aujourd'hui, n'est-il pas vrai?», je protestais, conformément aux instructions de tonton Bubi. Et j'en fournis promptement la preuve: *Avou léchan damou.*

Je me rappelle l'expression heureuse et déçue à la fois de mon père. Au lieu de me battre, il me félicita.

Ma mère était allongée sur une chaise longue et fixait le plafond.

Mon père, vaguement agacé par son indifférence, me fit passer brusquement d'un genou à l'autre: « Maintenant, mon garçon, nous passons au français. Allons, commence!»

Je ne compris pas ce qu'il voulait dire. Je gardai d'abord le silence. Mais quand il commença à froncer les sourcils, je me mis à débiter tout d'une traite le sésame de tonton Bubi, là où je l'avais interrompu auparavant.

Mon père me faisait l'effet d'un cerbère: attentif, effrayant, prêt à me réduire en bouillie à la première faute . . . Cependant il se montra objectif: « Ça marche, mon garçon. Tu vois? Si tu écoutes bien, tu enregistres . . Voyons l'espagnol, maintenant! . . . Qu'est-ce qu'il y a, Tilda, où vas-tu comme ça?»

La chose était claire. S'il m'avait posé la question, je le lui aurais dit: ma mère était allée chercher son mouchoir, parce qu'elle avait les larmes aux yeux d'avoir fixé le plafond trop longtemps . . C'est ainsi que j'expliquais sa fuite, dans l'état d'euphorie où je me trouvais pour avoir échappé à mon père. La troisième épreuve, celle d'espagnol, aurait peut-être encore marché avec le même: *avou léchan damou.*

Il était parti à la poursuite de ma mère, dans la chambre à coucher. Je l'attendis — il ne revint pas.

Quant il apprit que mon père m'avait écouté «deux fois l'une après l'autre» — à savoir «d'abord à autre chose, puis en français, après quoi en espagnol il n'avait plus voulu» — tonton Bubi se signa. Il demanda des éclaircissements, posa plusieurs fois les mêmes questions, avant de comprendre. Puis il se plongea dans une longue méditation, haussant souvent les épaules. Sa conclusion: « Mon gars, il n'y a rien à faire, à moins de se cogner la tête contre les murs . . . Ne nous agitons pas ! »

Sur le plan pratique, tonton Bubi divisa mon admirable poème en quatre parties égales. J'aurais à débiter la première lorsque mon père me demanderait de lui parler en français, la seconde servirait à l'anglais, la troisième à l'allemand et la quatrième à l'espagnol.

« Nous en avons pour deux à trois semaines avec cela. Après quoi nous préparerons autre chose . . . »

Vous comprenez? Un arrangement diplomatique caractéristique de tonton Bubi . . . (Pour moi, je ne cherchais pas à pénétrer l'essence des choses, j'aurais juré que tout était pour le mieux.)

«Et en ce qui concerne le russe, tonton? Il y a encore le russe . . .»

Tonton Bubi avait l'impression d'avoir entendu un jour mon père prononcer des mots à consonance plus ou moins russe. Par conséquent, se soumettant aux lois de la prudence, il voulut m'enseigner le texte d'une chanson du répertoire de la noblesse russe réfugiée après 1917 à Paris ou autres lieux, avec ses balalaïkas. Des vers compliqués — il les avait un peu oubliés il mélangeait tout, puis il fut pris de doutes d'ordre politique. . . . En fin de compte, il composa lui-même un couplet à résonance scandaleusement slave, n'ayant aucun sens — couplet que j'aurais à fournir à mon père lorsqu'il manifesterait le désir de connaître mes progrès en russe.

Il m'est impossible de l'oublier, j'ai effectivement une mémoire épouvantable.

Vous tenez le coup? Le début seulement . . . .

Zemléa koultour gueroi rabota / Boëtzy nachy nas maskota. / Vy thciortou bog pachlim lapaty / Chto nié hatchit ou nachy naty. /

J'en avais surtout retenu la cadence, bien sûr.

Mais mon père renonça à contrôler personnellement mes progrès. Il commença dès lors à se contenter d'informations concises fournies chaque semaine par tonton Bubi . . . Comprenez-vous? Ma mère avait réussi à le décourager plus ou moins et il déclara forfait.

Cela semble risible . . . N'est-ce pas? Mais le fait est que, du jour de cette dispute, ils s'adressèrent à peine la parole pendant des mois! . . . Et moi qui n'y comprenais rien, j'emmagasinais des souvenirs d'enfance . . .

Des souvenirs: aujourd'hui, il faut bien que je comprenne, que je relie une chose à l'autre — et toutes avec le reste . . . Mon père voudrait me voir me comporter comme si je n'avais rien compris. Une amnésie forcée, en somme!

Et puis, même si nous laissons de côté la question des langues étrangères, même dans nos rapports de chaque jour s'exprimant en une langue éminemment roumaine, il me comprend tout de travers, il lit mes lettres tout de travers, parce qu'il ne me voit pas tel que je suis mais par-dessus ma tête, tel je ne sais quel élément préfabriqué de son invention, encore à l'état de projet, le co-fondateur de la dynastie des Otăsatu dans le domaine des constructions et Dieu sait quoi . . .

. . . . . .

Oui, effectivement, il y a plusieurs années, il m'est arrivé quelque chose dans ce genre—et nous parlions roumain! Je dois vous le raconter parce que c'est très significatif.

A la fin de ma quatrième année scolaire on m'envoya en colonie au bord de la mer. Nous étions trois de Lunca (Năminoïu, moi et un autre encore) et sept de Horodița. Dix au total.

On nous regroupa à Pitești, dans un wagon où se trouvaient environ soixante élèves de la région. A Bucarest on rattacha au nôtre deux nouveaux wagons dont le contenu était sensiblement le même.

A la gare de Constantza, les représentants de la colonie prirent livraison de nous — trois wagons hurlants.

Les problèmes en perspective étaient multiples: réunir les bagages, rassembler le troupeau, hisser les bagages sur le toit des autobus, faire monter le troupeau dans les autobus.

Nous dix, nous restions serrés les uns contre les autres. Un peu dépaysés, un peu intimidés — comme nos compagnons. Nous nous étions juré dans le train de demander un dortoir commun, une table commune.

En l'occurrence, le problème des dortoirs ne se posait pas encore. Tout le monde hurlait, les autobus attendaient, les chauffeurs fumaient et les moniteurs, furieux — ils étaient trois — allaient à tour de rôle téléphoner je ne sais où.

Il s'était produit un imbroglio: ils étaient venus chercher des wagons de Craïova; notre train aurait dû arriver une heure plus tard et quelqu'un d'autre devait se charger de nous; mais en réalité ceux de Craïova devaient arriver dans une heure; nous étions donc ceux qui étaient attendus dans une heure; mais nous ne venions pas de Craïova; etc. . . Coups de téléphone, questions . . .

Une heure après, ceux de Craïova ont fait leur apparition, puis d'autres autobus, d'autres chauffeurs . . . On a commencé à refaire le partage des eaux, des terres, des autobus, des bagages, des moniteurs, des chauffeurs . . . C'était la foire, on s'amusait bien!

Nous dix, nous hésitions entre la déception et l'indignation: bien que représentant en quelque sorte les Usines d'Horodița — industrie lourde, secteur A! — personne ne faisait attention à nous. Une seule fois, un moniteur, serrant dans sa main des papiers, passa en courant près de nous, criant à la cantonade: « Dix, oui, je sais, Horodița-Lunca! D'où voulez-vous que je les prenne, si . . . ? » Nous avons bondi pour l'arrêter, l'entourer, lui dire que nous étions là . . . Mais il se fâcha: « On ne vous a pas dit d'attendre? Que vous soyez de Lunca-Horodița ou d'ailleurs, cela n'a pas d'importance. Tout le monde attend? Eh bien, attendez aussi! Ici, tout le monde est placé à la même enseigne! »

« Mais c'est vous-même, camarade, qui avez dit . . . »

« Je vous ai dit d'attendre! Avez-vous compris? »

Nous l'avons laissé tranquille; il était ahuri, suant, furieux, malheureux, il pleurait presque — il faisait pitié.

La situation n'était pas brillante . . . Et, tout à coup nous fûmes abordés par une espèce de Pinocchio à lunettes.

Il en avait l'aspect, les mouvements, la façon de parler — le surnom de Pinocchio lui est d'ailleurs resté.

Son vrai nom était Romeo Marinescu. De Bucarest, septième classe. Son lycée avait envoyé à la colonie de vacances quinze élèves. Tous les quinzes avaient pris d'assaut un moniteur (probablement notre pleurnicheur lui-même); ils avaient confisqué une partie de ses papiers; donc ils savaient tout. (C'est pratiquement Pinocchio qui nous apprit en quoi consistait la confusion des wagons.)

Mais ce n'était pas là l'essentiel: il ressortait des papiers du moniteur que Pinocchio et ses quatorze compagnons avaient été affectés au dortoir n° 8 qui comprenait quatorze lits si bien que l'un d'entre eux aurait un lit au dortoir n° 7. Or, le dortoir n° 7 comptait onze lits: dix impartis à certains individus d'un village nommé Lunca-Horodița, c'est-à-dire à nous, le onzième lit restant à l'élève resté en dehors du dortoir n° 8. Pinocchio et ses compagnons avaient aussitôt tiré au sort, et le sort avait exilé Pinochio au dortoir n° 7, avec nous. Et il tenait à nous assurer qu'il ne le regrettait pas. Bien au contraire!

Lui, n'importe comment, voulait faire sa médecine, s'établir à la campagne — et ainsi de suite. Et s'y établir définitivement non pas seulement pour faire son stage réglementaire. Il aimait beaucoup le milieu rural, il le préférait à tout autre — c'est bien pourquoi il n'allait qu'aux bains de Mogoșoaïa, en pleine campagne, et non pas à la piscine de la jeunesse, à Floreasca, etc.; quant à la piscine du Lido, il ne voulait pas en entendre parler!

Cependant l'établissement du docteur Pinocchio avec ses lunettes dans le milieu rural ne manquerait pas de rencontrer de sérieuses difficultés; les siens feraient tout au monde pour le garder à Bucarest, son père le ferait pistonner, sa mère mobiliserait un escadron de jupes influentes, mais il ne fallait pas s'en inquiéter exagérément, car il saurait lui, le docteur Romeo Marinescu, les feinter tous deux: « Suivant ses mérites et au nom de la loi, ha-ha-ha! » De la boue, des ivrognes, des vaches, des chiens, des habitations insalubres et de la gaude, lui, Pinnocchio, n'en avait pas peur, depuis longtemps: il en avait fait l'épreuve à Mogoșoaïa . . . En tous cas, nous étions, nous, son premier contact plus direct avec la province, avec le village et les aspérités de la vie rurale — et il se déclarait enchanté que le sort lui offrît la possibilité d'étudier nos caractères, de tester une fois de plus ses facultés d'adaptation . . .

Drôle de type! Il ne savait rien des Usines d'Horodița, de la ville de Lunca-Horodița, rien de rien. (Par contre, il avait lu les « Notes . . . » du docteur Ulieru: et les avait même annotées.) Bref, nous, y compris Nămiloïu, il nous a suffi d'un coup d'œil pour nous entendre: nous devînmes instantanément dix Noirs de l'ère paléolithique et nous exprimâmes d'une façon primitive notre bonheur d'avoir à cohabiter pendant trois semaines avec le docteur bucarestois, appelé à nous apporter la civilisation dix ans plus tard. Pendant un quart d'heure, nous ne fîmes que parler des boues dont nous étions issus, des ivrognes, des vaches, des chiens, des taudis insalubres et de la gaude.

Nous devînmes ainsi d'excellents amis. (Il s'aperçut rapidement que nous jouions à dessein les troglodytes mais il n'en manifesta aucune irritation; en une heure il fut pris d'un ardent amour patriotique pour la localité de Lunca-Horodița.) Il avait, il faut le reconnaître, le sens de l'humour, bien qu'il fut au fond d'un sérieux épouvantable, impitoyable, absolu.

Il n'avait pas ou presque d'autres manies, en dehors de la médecine rurale et de la résolution de feinter sa famille . . .

Une seule. Encore n'était-ce pas vraiment une manie, plutôt un jeu, mais absolument remarquable: il avait appris à parler couramment en prononçant les mots à l'envers. Par exemple, si quelqu'un disait une sottise, Pinocchio, promptement, commentait à voix haute, comme pour lui-même: « Nu niterc, erton ima! » Quiconque était au courant, prenait un crayon, ou écrivait sur le sable, pour lire les mots en sens contraire et devinait la charade: « Un crétin, notre ami! » . . . Mais Pinocchio tenait de vrais discours en cette langue à l'envers, plaçant même l'accent tonique, à tel point qu'on aurait pu jurer que c'était du japonais ou du turc ou du tatar . . . Parce que je me servais souvent à l'époque du mot « pratique » (tic dont je me suis débarrassé, ma parole, sauf quand je suis un peu ému et ne puis me contrôler), il m'appelait moi « Fisoï Utasato el iaruomas euqitarp ». Ce qui signifie: *Iosif Otăsatu, le samouraï pratique.* Pendant les trois semaines que je

passai là, au bord de la mer, on ne m'appela plus que *Fisoï*. . . . En général, il faut dire que nous avons tous été atteints par la maladie de prononcer les mots à l'envers — mais aucun d'entre nous ne parvint jamais à la dextérité de Pinocchio. (Cela lui était facile, parce qu'il avait une mémoire plutôt visuelle qu'auditive . . . ) Sur la plage, nous l'interpellions comme s'il était un esprit indien: « Ucseniram Oemor! » (Marinescu Romeo). S'il répondait simplement — « Iuo! » (Oui) — tout allait bien; mais s'il nous assommait d'un: « euq xuev-ut » (Que veux-tu?) ou bien « euq et tuaf-li » (Que te faut-il?) nous étions collés . . . L'un après l'autre, nous avons dû capituler; nous nous sommes contentés de répéter nos noms et surnoms à l'envers, ainsi que quelques expressions nécessaires dans la conversation usuelle discrète. Je vous les ai déjà énoncées: « Nu niterc, erton ima! » . . . « euq xuev ut » . . . « euq et tuaf-li » . . . Il y avait encore « Suon snolla snad uael! » (Nous allons dans l'eau!) et « av ua elbaid! » (Va au diable!) . . .

Sur le plan pratique, notre Pinocchio était effectivement en passe de devenir un grand savant ou un poète (cela se lisait sur sa figure et ses camarades du lycée avaient la même impression, je m'en suis assuré). Dès son jeune âge, comme moi, on l'avait écrasé sous les enseignements des préparateurs des langues étrangères . . . Avant de venir à la mer, il avait lu deux livres qui lui avaient un peu tourné la tête (depuis lors, des traductions roumaines en ont été publiées): *les Mots* de Jean-Paul Sartre et *Vipère au poing* d'Hervé Bazin. Il prétendait que Sartre et Bazin ne lui avaient rien apporté de nouveau mais avaient confirmé ses observations personnelles: à savoir que la civilisation bourgeoise avait sophistiqué au dernier degré la fonction parentale, surtout chez les intellectuels — et il ne restait plus à la jeune génération atteinte par le microbe de la sophistication, pour trouver le salut, que la médecine à la campagne.

En fait, la sympathie et la protection de Pinocchio nous ont été très utiles. C'était sa troisième année de colonie de vacances, il avait acquis de l'expérience et savait se débrouiller de façon exemplaire. Dans l'autobus, il nous a installés sur les sièges proches de la fenêtre; dans la colonie, il s'est procuré immédiatement trois couvertures supplémentaires, afin de bloquer les fenêtres et empêcher le soleil de pénétrer aux heures où la chaleur est trop intense, et ainsi de suite.

L'essentiel. Après le dîner et le couvre-feu, après nous avoir souhaité une bonne nuit, Pinocchio, assis au bord du lit, allume une lampe électrique. Il écrit à toute vitesse, une carte postale . . . puis deux . . . puis trois . . . Il en a préparé tout un tas et semble décidé à les épuiser.

Nous lui posons des questions et il nous explique que sa famille exige de lui qu'il envoie chaque jour de ses nouvelles. Pourquoi cela? Je ne le sais pas moi-même: c'est la coutume, c'est ainsi qu'il faut faire. « Mais il peut arriver qu'un jour, je n'aie rien à vous dire » a riposté Pinocchio, à son premier départ en vacances, pour tenter d'obtenir un rabais. « Cela n'a pas d'importance, écris même si tu n'as rien à dire. » « Et si je n'écris pas? » « Nous en reparlerons à ton retour! » . . . . Sachant le genre de conversation qui l'attendait, Pinnocchio préférait écrire — comme il disait: « Conformément à leurs mérites et au nom de la loi, ah! ah! ah! » (Cette expression je l'ai apprise aussi par cœur, dans la langue de Pinocchio: tnemémrofnoc a sruel setirém te ua mon ed al iol! . . . Est-ce que cela ne ressemble pas à de l'arabe?)

Esprit pratique, Pinocchio remplissait dès le premier jour toutes les cartes postales. Toujours le même texte: je vais bien, ici tout va bien, la colonie marche bien, je dors bien, je mange bien, j'ai une bonne conduite, je m'entends bien avec les moniteurs, avec les copains, je vous embrasse bien — Romeo, la date. Dix cartes postales étaient rédigées de la même façon; dans les dix suivantes, les propositions se succédaient dans l'ordre inverse — elles commençaient par « Je m'entends bien avec les copains » et finissaient par « Je vais bien »; puis il alternait les formules ... et n'y pensait plus. Le soir, avant de se coucher, il plaçait la première carte postale de la pile dans ses sandales, il la retrouvait le matin, et la jetait à la boîte en allant à la plage. Pendant deux ans, l'opération avait parfaitement réussi, ses parents n'y avaient vu que du feu.

L'opinion de Pinocchio: « Le texte ne les intéresse pas, ni le reste: rien que le geste. Irrémédiablement sophistiqués! »

A vrai dire, il suffisait d'une étincelle. Quand nous avons vu que Pinocchio faisait sa correspondance, nous nous sommes consultés (Nămiloïu, moi et encore deux ou trois — les autres s'étaient endormis). Nous aussi, nous avions reçu des cartes postales, et nous avions promis d'écrire chaque jour . . .

Vous vous en doutez: lorsque Pinocchio a achevé sa norme pour trois semaines, j'ai pris la lampe, et aussi une carte postale comme modèle.

Pinocchio avait l'air sceptique. (« Si tes parents ne sont pas assez sophistiqués, ça ira mal pour toi . . . Tu ferais mieux d'écrire normalement . . » etc.) Mais le sommeil le prit sans qu'il eût réussi à me convaincre.

Enfin, lorsque ma macédoine épistolaire fût prête, vous devez bien deviner quel est celui qui s'est emparé le premier de la lampe? . . . Mon camarade Năminoïu, l'émancipé! Je crois que l'air de la mer lui avait fait perdre la tête.

Je connaissais bien ses parents, je savais que cela n'avait aucun sens, que c'était une sottise, une rosserie, de l'inconséquence crasse; mais je fus pris par le sommeil, de même que Pinocchio, avant d'avoir réussi à le convaincre . . .

La mer, la plage, le camp, le programme, l'équipe artistique — et, chaque jour, trois cartes postales en tous points semblables mises à la poste.

Cinq jours plus tard environ, les réponses commencèrent à arriver.

C'est sa mère, comme toujours, qui écrivait à Pinocchio: clichés interchangeables que toute autre mère ayant un fils en colonie de vacances à la mer, aurait aussi bien pu signer de son nom.

C'est mon père qui m'écrivait à moi, à la première personne du pluriel, exclusivement, c'est-à-dire au nom de ma mère et de ma grand-mère aussi. La lettre ressemblait à celle de Pinocchio; (avec, en plus, quelques avertissements — pour me faire connaître à l'avance les sanctions que je risquais si je venais à me noyer).

Mais en ce qui concerne Năminoïu, comme il fallait s'y attendre, il y eut un drame. Sa famille, au début, lui répondit normalement. Puis, leurs yeux s'ouvrirent, et la réponse qu'ils lui adressèrent disait à peu près ceci: « Mon cher enfant, le garçon que nous avons envoyé à la mer est devenu un perroquet. Nous aurions préféré une poule, parce qu'elle aurait pu pondre un œuf chaque jour pendant trois semaines. Un perroquet ne peut produire que des lettres de perroquet. Mais il faut nous résigner, et nous te répondrons dans le même style bien que nous ayons certainement mieux à faire. C'est vraiment du gaspillage! . . . Papa, maman, Rodica, etc. (cinq à six signatures).

Năminoïu était atterré. Il y avait de quoi! . . . Il a déchiré les cartes postales en mille morceaux, il a prélevé de l'argent sur les fonds mis de côté pour les glaces, il a acheté des enveloppes, des timbres, de grandes feuilles de papier et il a passé deux nuits à écrire, flanqué de Pinocchio et de moi, demandant pardon, fournissant des explications . . .

Il n'avait pas terminé son pensum le lendemain quand il reçut une autre missive: même texte, avec points et virgules! Et il eut beau expliquer qu'il n'y avait pas de sa faute, qu'il avait attrapé un coup de soleil et n'avait plus sa tête à lui, ils gardèrent leurs positions jusqu'à la fin.

Pinocchio et moi avons continué d'envoyer nos cartes postales standard et de recevoir des réponses standard . . .

Mais à notre retour, ce fut encore une autre affaire!

Nous nous sommes séparés de Pinocchio à Bucarest, bons amis, ayant convenu de ne pas nous écrire. Il avait un argument: « Mes parents exercent leur censure sur tout ce que je reçois; ils ont même attrapé mon système de l'écriture à l'envers; en regardant dans une glace ils comprennent tout de travers, et me passent un savon. Ça ne vaut pas la peine! » . . .

Sur le quai, sous les fenêtres de notre wagon, se tenait un véritable meeting: mères, pères, frères, etc . . . Pinocchio avait repéré les siens avant de descendre et établi son diagnostic: le désordre était parfait partout et personne n'avait trouvé le moindre défaut à ses cartes postales . . . Je le vois encore tel que je le laissai quand le train s'ébranla: son père et sa mère tournaient le dos à notre wagon, admiraient son bronzage, et lui se soulevait sur la pointe des pieds pour me faire un clin d'œil par-dessus leurs épaules . . .

Un drôle de type! A l'époque il exerça sur moi une certaine influence (Je n'avais pas encore lu Sartre et Hervé Bazin.)

A Lunca, le meeting était moins imposant. Parmi les participants, en première ligne, mon père lui-même. Derrière lui, ma mère. Quelque part, ma grand-mère. Je ne pus leur accorder toute l'attention requise avant de descendre, parce que je devais m'occuper de Năminoïu: dès l'instant où il avait aperçu son père, il avait perdu ses jambes.

Son père travaille à l'usine, c'est un ajusteur de première force. Sa mère est laborantine, à l'usine aussi. Des gens bien, je vous le dis; ils n'étaient pas capables de conserver de la rancune! Ils connaissent trop bien leurs rejetons; témoin leur lettre de réponse... Mais Năminoïu n'était plus en état de comprendre quoi que ce soit. Il répétait: « Il ne s'agit pas d'eux, imbécile, laisse-moi tranquille! Il s'agit de moi! Je ne peux pas! J'ai honte! J'ai... »

Je ne sais pas exactement ce qu'il voulait dire, mais il est certain que si je l'avais laissé faire, si j'étais descendu le premier, le malheureux se serait dissimulé sous quelque banquette, il aurait fui vers l'extrémité opposée du wagon, soulevant un scandale mémorable. En conséquence, je pris ma valise d'une main et empoignai de l'autre Năminoïu par le cou pour le pousser à descendre.

Arrivé à la portière, quand il vit sa famille, il éclata en sanglots.

Il ne manquait plus que cela! Son père s'en montra quelque peu ébranlé:

« Qu'est-ce qui se passe? Qu'est-ce que tu as?»

Năminoïu se cramponnait à la portière. Pas moyen de le faire descendre! Il bloquait entièrement la sortie à ceux qui venaient derrière lui.

« Il a mal au ventre!» criai-je en lui donnant une bourrade — pour lui faire comprendre qu'il n'avait plus qu'à descendre.

Mais il ne se laissa pas ébranler: il m'envoya son coude sur le plexus et continua à sangloter:

« Il n'a pas mal au ventre», criai-je pour mettre les choses au point (accroupi entre ses jambes pour me garer de ses coups de coude) en fixant son père. « Il a honte de lui, paraît-il, pour les lettres que vous savez: comme un idiot il a suivi l'exemple de... Il avait eu une insolation!»

Je ne pouvais pas en dire plus: mon père venait à notre rencontre.

Les Năminoïu éclatèrent de rire. Il y avait là sa mère et sa sœur (dont je n'étais pas encore vraiment amoureux) et le frère...

« Les lettres? Ah! ah! ah! Nous t'avons rendu la monnaie de ta pièce... Score, un à un... Ne pleure plus, tu veux être pénalisé à la fin du match?»

Le brave homme avait tout compris; et n'en faisait pas une affaire.

Alors? Je donnai une poussée à Năminoïu, et il tomba tout droit dans les bras de sa famille.

Serein, je me rendis alors à mon père.

Et c'est maintenant que l'affaire se corse.

La mêlée n'était pas encore éclaircie, que le père de Năminoïu riant et tenant son fils à l'épaule, s'était mis à raconter à mon père, comment son fils Octave élaborait les lettres qu'il leur adressait du bord de la mer; et comment ils y avaient répondu; etc.

La réplique de mon père fut monumentale, inoubliable. Je n'en ai saisi que le début, mais c'est plus que suffisant.

« Il ne faut pas prendre cela à la légère, camarade Năminoïu. Ce n'est pas une plaisanterie. Du moins, moi, je ne trouverais pas ça drôle. Si nous leur permettons maintenant n'importe quoi, plus tard ils deviendront des voyous!»

Je ne sais pas ce qu'il a dit ensuite. Ma mère, finalement, avait réussi à se faire place. Elle me prit dans ses bras, m'embrassa — et ses joues humides de larmes étaient agitées d'un frémissement... Je fus pris de vertige: je n'avais pas pensé à elle, à vrai dire; mais elle avait senti, c'était évident, elle s'était aperçue de mon escroquerie épistolaire; de même que les Năminoïu; et elle avait craint d'attirer là-dessus l'attention de mon père; et à présent elle aurait donné n'importe quoi pour ne pas l'entendre, pour m'empêcher et empêcher le père de Năminoïu, pour empêcher tout le monde d'entendre; et elle pleurait.

Mon père, soudain, me demanda « pourquoi je pleurnichais».

Je fis un geste en direction de ma mère: c'était elle qui pleurait, pas moi; elle m'avait mouillé le joues en m'embrassant.

Je sortis mon mouchoir, m'essuyai; nous nous acheminâmes vers la sortie...

J'avais pleuré aussi. C'est la vérité — parole d'honneur! Mais je n'ai plus reparlé de cette histoire avec mon père! Est-ce que vous pouvez imaginer cela? Et pourtant, j'en suis absolument certain, je mettrais ma main au feu qu'il n'est pas comme les parents de Pinocchio qui sont plus sensibles « au geste qu'au texte»; au-delà de chaque geste ou texte venant de moi, il est hypnotisé par l'idée du destin qui m'attend, en qualité d'ingénieur avec un I majuscule, des cons-

tructions, avec un C majuscule, etc . . . A moi, objet *concret*, il ne peut accorder son attention.

De toutes façons, il faudrait l'arracher à son sommeil hypnotique! . . .

Le « problème des détournements »? Croyez-vous qu'il existe vraiment un « problème » de telle nature? . . .

Ai-je dit que dans le maniement des fonds destinés à m'enseigner les langues étrangères, il y eut effectivement « des détournements »? . . . Ne vous ai-je pas précisé que ces « détournements » ont apporté un bénéfice à la victime elle-même? . . . Et qu'en définitive personne n'y a rien perdu?

Si vous imaginez je ne sais quel scandale sensationnel, vous serez cruellement déçue: l'histoire est d'une sensiblerie douceâtre, à l'eau de rose, mélodramatique et écœurante . . .

Je ne veux pas m'en cacher: je suis très, *très* réceptif à cette sorte de sensiblerie; je l'apprécie même *beaucoup;* bien que . . Enfin! Je suis incapable de parler de cette histoire autrement qu'en balbutiant. J'en perds la tête, j'en deviens irascible. En tout cas, l'aspect financier de ses *détournements* n'a rien d'infâmant. Ce serait plutôt le contraire. Mais mon père . . .

Enfin n'anticipons pas. Je vous exposerai brièvement les faits: tonton Bubi m'a donné des leçons pendant treize à quatorze mois à proprement parler. Après quoi, il y a plus de dix ans de cela, il y a renoncé; mais pour des raisons majeures, il n'a renoncé ni à l'emploi, ni au salaire.

Il est allé trouver mon père et lui a déclaré tout de go que je n'avais pas l'oreille musicale, et pas de talent non plus; que j'avais une excellente mémoire et que je savais écouter la musique, chose qui n'est pas aussi fréquente qu'on le croit; donc le mieux serait d'abandonner; certes, il continuerait lui, tonton Bubi, de s'occuper de moi avec plaisir, bénévolement; l'idéal serait de m'acheter un magnétophone pour me permettre d'entendre la musique, parce que, bien sûr, pour la formation d'un ingénieur, Bach, Beethoven, Mozart, etc., etc . . .

Vous ne le croirez pas? Mon père s'est fâché: il n'avait pas besoin de conseils! il savait parfaitement quels étaient les talents de son fils, mais il ne s'agissait pas de talent! Si Halaïcu ne se sentait pas capable de faire face à sa tâche, il trouverait bien quelqu'un d'autre en moins de temps qu'il fallait pour le dire! Qu'est-ce que c'étaient que ces histoires de talent d'exécution, de magnétophone et autres balivernes? Une fois la route choisie, il faut y conduire l'enfant jusqu'au bout! Sans quoi il n'ira plus nulle part! Aucune indulgence! Et ainsi de suite . . .

Tonton Bubi imaginait déjà son successeur — quelque empêcheur de danser en rond capable de me contraindre effectivement à faire chaque semaine six heures de gammes et d'accords — et il fut pris de terreur; et il eut pitié de moi. C'est ainsi qu'il décida de rester mon professeur.

Nous passâmes immédiatement à un autre genre de leçons. Parfois il jouait du piano et j'écoutais: il me présentait ses *Dieux* . . . D'autres fois, purement et simplement, nous faisions tous deux ce qui nous plaisait; de temps en temps pourtant nous tapions sur les touches du piano, au petit bonheur, de façon à faire savoir dans la maison que nous remplissions notre tâche.

Faites le compte: six heures par semaine à huit lei de l'heure, cela fait à peu près deux mille cinq cents lei par an.

Tonton Bubi avait fait le même calcul: le jour de mon sixième anniversaire, de mystérieux amis de l'étranger lui expédièrent un magnétophone et dix bandes magnétiques déjà imprimées.

« Je t'en fais cadeau à mon tour mon gars! » dit-il.

Vous avez compris? Une vraie tête de mule, Tonton Bubi, comme mon père: il a mis l'argent des leçons dans un bas de laine — pour pouvoir le restituer . . .

Croyez-vous que mon père ait eu des soupçons? Pas du tout: pour lui, depuis des années, le cadeau de tonton Bubi est resté « cette boîte à musique, laissée ici par Halaïcu ». Il n'a pas cherché à savoir comment elle fonctionnait, ni son prix. (Et pourtant, à l'époque, dans notre double ville, mon magnétophone était unique de son espèce.)

N'importe, pour moi, ce magnétophone signifie beaucoup — je vous l'ai dit; et, par ailleurs, six heures par semaine de liberté réelle absolue. J'ai enregistré une leçon-type, avec des ornements très convaincants ainsi que le dialogue adéquat entre tonton Bubi et moi. Depuis lors, tonton Bubi reste tranquillement chez lui, le magnétophone hurle, je m'occupe de mes affaires — tout va bien et la maison Otăsatu se couche comme elle a fait son lit; pour le cas où je devrais aller quelque part, j'ai enseigné à ma grand-mère à déclencher la bande libératrice. (Elle est au cou-

rant, elle approuve entièrement notre système, et elle est prête au besoin à intervenir personnellement, cerbère fidèle, contre tout envahisseur.)

Bref: sans le magnétophone de tonton Bubi, vous auriez reçu ma visite depuis longtemps. Je veux dire qu'on aurait dû me faire interner — et ce, non pas pour une jambe fracturée, mais pour cause d'asthénie, d'hystérie ou de schizophrénie!

Voilà la vérité: la journée comprend vingt-quatre heures; cinq à six de présence à l'école, deux pour les devoirs du lendemain, six pour les professeurs particuliers, deux pour les allées et venues des uns aux autres, une pour les repas et le reste pour dormir.. Et quand on ne peut plus ni rester en place, ni dormir, on vous interne à l'hôpital psychiatrique, pour vous faire rafistoler les nerfs, n'est-ce pas?... Personnellement, je préfère une fracture, quelle qu'elle soit, y compris à la base du crâne!

Par conséquent, environ deux mille cinq cent lei par an — une histoire qui dura plus de dix ans. Entre temps, il y eut le magnétophone. Il y eut la collection de bandes magnétiques. Il y eut aussi un moteur antédiluvien de motocyclette converti en moteur de barque (mon père n'a même pas voulu en entendre parler (« Qu'est-ce que cette histoire de moteur et de barque?! Tu as bien assez à faire avec l'école et les devoirs! Laisse donc ces balivernes!»), prix de revient total du moteur majoré du prix de la réparation et de la reconversion et défalqué de l'argent récupéré trois cents dix-huit lei. Il y eut encore, provenant du même fonds, cent cinquante lei en espèces — à mon départ en colonie de vacances, à la mer (mon père — « Tu auras là-bas tout ce qu'il te faudra! Ils vous emmèneront même au cinéma! Et quand tu n'auras rien à faire, tu prendras un livre!»).

Malgré tout il faut compter deux mille cinq cent lei par an pendant dix ans. On a beau soustraire le magnétophone, les bandes, le moteur, l'argent de la colonie de vacances, il reste à tonton Bubi environ vingt mille... Vous comprenez?... Et il en a plus de trente mille. A mon nom, à la Caisse d'Epargne... Plus exactement, tel était le bilan il y a deux ans; entre temps, je pense qu'il a dépassé quarante mille. Savez-vous d'où vient la différence? Des contributions de l'équipe *Vocalblattape*: obtenues de la même façon et centralisées par tonton Bubi.

Il ne s'agit pas de l'équipe tout entière. Madame Petrulian, par exemple, est restée imperméable aux plaidoiries de tonton Bubi en faveur de ma liberté; elle me donne ses leçons six heures par semaine et encaisse ses honoraires pour six heures par semaine; elle ne veut pas entendre parler d'asthénie, d'hystérie et d'autres calamités possibles. (Je vous le dis: je suis étonné qu'elle n'ait pas encore fait son apparition ici pour faire la conversation avec moi en allemand, à huit lei de l'heure, parce que la grammaire est en moins.)

Pour le français, le russe et l'espagnol, par contre, je m'en tire tout seul depuis longtemps: puisqu'il existe des manuels comme «Apprenez le français, ou l'espagnol ou le russe par vous-même»... Pour le contrôle et la prononciation, deux heures par semaine suffisent amplement. La preuve c'est que cela a beaucoup mieux marché ainsi que si j'avais passé six heures par semaine à écouter une semonce organisée; les derniers temps, par exemple, c'est moi qui corrige les erreurs d'Ibrahim Colesnic, c'est moi qui lui enseigne à parler correctement le russe; avec Marcel Blatt et mademoiselle Tăuşan je discute de choses diverses d'égal à égal: dans un espagnol honnête, dans un français honnête — sans que l'on me chicane sur la grammaire — chose inutile car j'ai dépassé depuis longtemps cette étape. Et cela nous laisse des loisirs à moi, à eux... Cependant, tonton Bubi amasse en secret les différences, à la Caisse d'Epargne.

C'est un véritable complot, une conjuration! Et qui comporte des risques majeurs, car il s'agit d'une rebellion flagrante contre les décisions du camarade Cozma Otăsatu! Je sais bien que toute l'affaire baigne dans une sauce à la fois romantique et ridicule, mais que fallait-il faire? Connaissez-vous un moyen, vous, pour engager des négociations avec mon père?

Quant à moi, jusqu'à présent, je n'en ai découvert aucun...

Au début, on a essayé de lui parler d'une façon directe. De même que tonton Bubi: Votre garçon a bien étudié, il sait déjà se débrouiller, vous pourriez diminuer les heures de leçons, c'est un gaspillage d'argent, de temps, de force. Mon père est resté sourd à toutes les raisons!

Il avait établi un programme une fois pour toutes: tout le temps que je ferais mes classes au lycée, avant d'entrer à l'Ecole Polytechnique, j'étudierais les langues étrangères. Il n'existe aucun argument capable de l'ébranler dans ses décisions...

Ah, il faut que je vous dise que mademoiselle Vogel — le professeur d'Anglais — n'est entrée dans la conjuration que beaucoup plus tard (il y a à peine un an). Encore n'y est-elle entrée qu'à moitié et dans des conditions qui la montrent plutôt sous un jour défavorable. Aussi longtemps que tonton Bubi a essayé de la convaincre par des commentaires sur l'asthénie, l'humanité et autres, elle s'est maintenue sur les positions intransigeantes de madame Petrulian — elle a donc continué ses leçons et reçu ses honoraires. Pourtant, l'an dernier, tonton Bubi a trouvé son point faible: il a composé à son intention des histoires d'amour où je tenais le rôle d'un adolescent romantique qui se heurtait à l'opposition des parents de sa belle (Shakespeare n'aurait pas fait mieux) et allait à des rendez-vous mystérieux, etc. — si bien que mademoiselle Vogel en fut tout attendrie et m'accorda la grâce de manquer ses cours pendant un mois. Mais elle y mit trois conditions: je devais à mon retour lui prouver en un anglais impeccable que j'avais lu un certain nombre de pages de textes anglais, et non pas des traductions roumaines, françaises, russes ou autres; secundo: je devais prendre garde à ne pas la mettre dans l'embarras vis-à-vis de mon père ou de mon beau-père présomptif, car elle s'en lavait les mains; tertio: elle recevrait ses honoraires intégralement, comme si les leçons avaient réellement eu lieu . . . Grand bien lui fasse! Une avaricieuse, très romantique . . . Personnellement, si j'avais à choisir, je préfère l'attitude de madame Petrulian.

Telle est la situation: pendant dix ans, j'ai payé mes heures de liberté par des dépôts à la Caisse d'Epargne. J'ai atteint ainsi la somme de quarante mille lei. Imaginez-vous que les intérêts seulement se montent chaque année à environ deux mille lei . . . Une catastrophe inimaginable, parole d'honneur! J'ai même vu le carnet: il est au nom de Iosif C. Otăsatu . . . A la rubrique des « conditions de retrait » tonton Bubi a écrit un petit roman en vers libres, à la Maïakovski: « Le titulaire lui-même à sa majorité / Ou bien accompagné du camarade / Halaïcu Bubi Bartolomeu. / En cas de décès de ce dernier . . . »

Suivaient les noms et les adresses de trois vénérables sommités locales, qui inspiraient à tonton Bubi une confiance absolue; il est persuadé qu'ils survivront sinon tous, au moins un, jusqu'à ma majorité; qu'ils auront soin que je ne jette pas mon patrimoine par les fenêtres. (Jusqu'à présent, mes futurs tuteurs éventuels ne sont au courant de rien. Tonton Bubi a donné des explications détaillées dans son testament; ceci parce que, n'étant pas encore tout à fait sûr de mourir avant eux, il ne tient pas à leur procurer inutilement des soucis.)

Et savez-vous la vérité, à propos de ces fonds ultra-secrets? . . . C'est que, depuis longtemps, tonton Bubi pense à mon avenir avec je ne sais quel serrement de cœur. Concrètement: il craint ce qui pourrait arriver à mon père — consécutivement à une de ses aspirations absurdes, ou s'il était éliminé de la direction de l'entreprise. Bref: tonton Bubi veut me savoir à l'abri, du point de vue financier, jusqu'à la licence. Vous comprenez? Une sorte de contre-projet ou de sous-projet, par rapport aux projets de mon père; non pas forcément opposé, ni complémentaire — plutôt parallèle, ou indépendant, ou bien encore de réserve . . .

C'est en cela que réside le détournement, si détournement il y a. En rétribuant mes professeurs, mon père paye un tribut à ses projets, à ses ambitions (un tribut de sacrifice, je vous l'ai dit — il ne mettrait même pas les pieds au cinéma!). En réalité, je ne pourrais dire que ses projets ne se réalisent pas: parce que, effectivement, j'ai appris les langues étrangères qu'il avait fixées; je deviendrai probablement ingénieur; j'espère même devenir un bon ingénieur même si je ne prétends pas à l'auréole. On peut dire que, d'une certaine façon, tonton Bubi détourne son tribut: il mute arbitrairement les surplus, du chapitre des ambitions au chapitre de l'humble prévoyance, quelque chose dans ce genre. Comment trouvez-vous cela?

A présent: imaginez que je dise à mon père, que j'entreprenne de lui expliquer, de lui démontrer que c'est lui qui nous a poussés à de telles solutions. Ou bien imaginez qu'il découvre un indice et nous soumette à un interrogatoire. Que croyez-vous qu'il arriverait?

Moi, j'en mettrais ma main au feu, et même mes pieds et aussi mon plâtre: il interpréterait tout à l'envers, il serait capable d'y mêler la milice, la justice, etc., etc. . . Je vous le jure!

Et pourtant, pourtant, les choses ne peuvent aller ainsi à l'infini. Je dois effectivement, je dois absolument avoir une explication avec lui! Le convaincre! Amener chacun à reconnaître ses fautes . . . Et en finir, bon Dieu!

*En français par Nelly Florescu*

# IOAN GRIGORESCU

## Orgueil

En ce matin de mai, le professeur Modrogan fit irruption dans la classe de Benone Ionescu-Simeria, au beau milieu de l'heure d'esthétique et, interrompant son cours, lui fit signe de se pencher, pour lui dire quelque chose à l'oreille.

— Il est arrivé quelque chose d'aussi terrible que pénible: Boteanu s'est suicidé!

— Quoi? fit Ionescu-Simeria d'un air perplexe, intrigué plutôt de la mine de Modrogan, capable d'être en même temps funèbre et jovial, comme prêt à pleurer et à la fois à éclater de rire.

— C'est comme je te le dis: Valentin Boteanu s'est suicidé! J'ai appris la chose il y a deux minutes, de la bouche du doyen. La nouvelle lui a été communiquée officiellement... Pas de doute possible...

Ionescu continuait de regarder son collègue de la tête aux pieds, comme s'il avait affaire à un fou.

— Qu'est-ce que tu as à me regarder comme ça? Et soudain sa jovialité se mua en gravité. Tu ne me crois tout de même pas capable de faire des farces macabres, non?

— Boteanu? s'écria presque Simeria, incapable de réaliser sur-le-champ tout ce que la chose avait d'épouvantable. Et comme Modrogan lui serrait le bras, lui faisant signe de garder le secret vis-à-vis des étudiants, il baissa la voix jusqu'au murmure:

— Il s'est suicidé? Mais voyons, c'est impossible, je l'ai vu il y a trois jours, s'exclama-t-il et au même instant il lui passa par la tête la chose la plus stupide qu'il eût pu évoquer: Et il devait me... — mais il s'arrêta à temps.

— Te quoi? demanda Modrogan, avec le sentiment que Simeria avait laissé passer quelque chose d'important, qui aurait mérité d'être retenu.

— Rien... Je peux continuer?

— Je t'en prie. J'ai voulu t'informer, c'est tout... Quand on sonnera ça va en faire, du bruit! Le secret de Polichinelle, quoi, tout le monde doit déjà être au courant... Tu sais ce que c'est, ces choses-là, ça se répand comme l'éclair, pas moyen de l'empêcher... Non, mais a-t-on idée: deux tubes de luminal... Qu'est-ce qui lui a pris, hein, Sumérien? Pas de cancer, personne sur le dos, il avait même dégoté récemment une médaille... C'est le laitier qui l'a déniché, gonflé comme une barrique...

Benone Ionescu-Simeria sursauta, crispé. Car c'était Boteanu même qui l'avait baptisé le « Sumérien » une trentaine d'années plus tôt, et le sobriquet lui était resté.

Modrogan sortit en s'excusant d'un geste muet auprès des étudiants. Mais son geste passa inaperçu. Les jeunes gens continuaient de bavarder ou attendaient, d'un air absent, la reprise du cours. Ionescu-Simeria prolongea la pause quelques secondes encore, en suivant l'écho des pas de Modrogan dans le couloir vide, jusqu'à ce qu'il l'eût entendu entrer dans l'amphithéâtre voisin. Puis il frappa à trois reprises sur le rebord de la chaire, comme il le faisait d'habitude pour demander qu'on fît le silence, et reprit son cours du même ton doctoral, juste à la moitié de la phrase où il s'était arrêté.

— Comme je vous le disais, messieurs, Kafka a emprunté le style de la métaphore abstraite à Robert Walser. Dans un article publié en 1914, Musil reprochait à Kafka de s'être par trop approprié les procédés de Walser. Vers 1925, frappé par une maladie mentale — la même dont avaient souffert sa mère et l'un de ses frères — le père de la métaphore abstraite cessa d'écrire, consacrant les rares heures de lucidité qu'il lui fut donné d'avoir encore à étudier l'état morbide d'un Brentano, d'un Lenau ou d'un Kleist, sur lesquels il avait écrit des pages exceptionnelles, véritables poèmes de la folie. En 1933 il fut interné dans une maison de santé, quelque part dans un village suisse, et il ne se rétablit plus jamais. Il mourut de froid durant l'hiver 1956, alors qu'il tentait de s'évader du cachot sans fenêtres où il avait été enfermé pendant vingt-trois ans . . . Et voici maintenant quelques phrases que je vous présente en traduction libre: « Moi et quelques autres de mes semblables avons dépassé notre époque, que nous traversons à présent comme des oiseaux enfermés dans une cage, et cognant leurs ailes, en délire contre les barreaux . . . Parfois, elles me semblent lourdes comme des plaques de plomb qui m'écrasent sous leur poids. . . L'océan de mon imagination vagabonde est traversé par des cuirassés énormes, muettes, chaque idée renferme un grain de vérité, tout sentiment se consume, il me devait cent lei, ma sombre chambre est toute pareille à un cœur étroit, timide, et mes mains sont pareilles à des danseuses frénétiques, désespérées, tremblantes, et des fleurs aux hautes tiges regardent avec des yeux écarquillés à l'intérieur de cette enveloppe que je me suis habitué à appeler mon âme . . . » Ici, je m'interromprai, avec votre permission, et le Sumérien s'arrêta, étranglé par une bizarre émotion. Je reprendrai l'analyse de l'art de l'absurde au cours d'une prochaine leçon. Et maintenant, messieurs, je vous laisse disposer du reste du temps, jusqu'à la fin de l'heure, en espérant que vous voudrez bien, un jour où je serai plus inspiré, me le restituer avec la même générosité . . . Au revoir.

Pâle, Benone Ionescu sortit de la salle de cours d'un pas hésitant. Il s'arrêta un instant dans le couloir et inspira profondément. Son bras gauche lui faisait mal, son épaule était engourdie et son cœur battait à se rompre, comme aux heures où il était très fatigué. Il était à l'âge où l'idée de la mort commençait à l'obséder et il craignait, parfaitement convaincu, un infarctus, encore que les médecins l'eussent assuré qu'il avait un cœur d'athlète . . . Un cœur . . . Il se tâta instinctivement le pouls et le sentit qui battait régulièrement, à un rythme normal, peut-être vaguement plus vite que d'habitude. Il eut un geste indécis, comme si, se ravisant, il eut voulu retourner dans la salle, mais les étudiants avaient déjà envahi le couloir, et quelques-uns, plus fougueux, le poussèrent même, le stimulant à avancer vers le bureau des professeurs. Il entra chez le doyen, mais le cabinet de celui-ci était vide. Au moment de sortir, il entendit le bruit de la chasse d'eau, dans les waters voisins, et au même instant la porte de derrière le bureau s'ouvrit. Le doyen, encore rouge sous l'effort et la mine dégoûtée, le regarda d'un air intrigué, cherchant à couvrir par un toussotement le bruit passablement gênant qui venait d'à côté. Il s'enquit d'un ton affairé:

— Qu'y a-t-il? Vous avez interrompu votre cours?

— Oui, je ne me sens pas très bien.

— Je le vois. Alors, vous avez appris?

— Oui. C'est fantastique. Modrogan est un nécrophore, vraiment . . . Il aurait tout de même pu attendre jusqu'à la pause.

— Je le lui avais recommandé. Mais vous savez comme il est, non?

— J'espère que ce n'est pas une farce sinistre, dit Simeria, et aussitôt il réalisa la gaffe qu'il venait de faire. Je veux dire que je serais heureux que ce soit une farce . . .

— Vous savez, les gens qui m'ont téléphoné ne plaisantent guère avec ce genre de choses, cher ami. Malheureusement . . . En ce moment, ils sont à la recherche des mobiles. J'espère qu'il y a là quelque histoire de femme, bien qu'à son âge . . .

-- Boteanu? Un misogyne comme lui? Je serais plutôt enclin à croire qu'il a fait ça comme ça, sans motif spécial... Ça a dû s'accumuler, ou alors le cafard...

— Qui sait?... Il n'a pas de femme, pas de parents, personne; pareil type, même si d'ordinaire il ne vous crée pas d'histoires, se venge quand on s'y attend le moins... On va faire son autopsie... Il était mort depuis trois jours... Les voisins ont dû forcer l'entrée, il était en décomposition, et il avait à sa porte trois bouteilles de lait tout aigre... Le laitier a été le premier à flairer quelque chose... Plutôt dégoûtant, comme fin...

— Oui. Pénible... dit Ionescu en s'asseyant. Comment savez-vous que ça faisait trois jours?...

— Bien sûr. Puisqu'il était déjà décomposé.

— Ça signifie que... dans la nuit... de dimanche ou bien lundi matin...

— Peut-être. Le médecin légiste prétend qu'il est mort dimanche dans la nuit... Il établira même l'heure... Mais quelle importance cela peut-il encore avoir?

— Pour moi, cela en a. Je l'ai rencontré dimanche soir. Aussitôt, le Sumérien regretta ses paroles. Cela sonnait comme une déposition. Il continua pourtant: Par hasard... Ou peut-être qu'il m'attendait... Qui sait? Oui, vers huit heures... Absolument rien dans son attitude qui pût me donner le moindre soupçon... On a discuté de chose et d'autre... des banalités. Je pourrais même dire qu'il avait l'air de bonne humeur. Il riait... Il m'a demandé de lui prêter cent lei.

— Et vous les lui avez prêtés?

— Certainement... Il disait qu'il me les rendrait dans trois jours. Il avait même insisté, stupidement, en m'assurant qu'il serait ponctuel, bien que la somme soit dérisoire et que je m'en fiche. Que vous dire, ce calme des gens qui s'apprêtent à se suicider, moi, ça me dépasse...

— Oui, c'est vérifié!... Mais ce que je n'arrive pas à comprendre, moi — dit le doyen en tâtant machinalement sa braguette — c'est comment diable les gens peuvent encore se suicider à notre époque!...

Les sonneries se mirent à tinter dans le corridor de la faculté. Ionescu s'arracha à son fauteuil avec un profond soupir. Il tendit la main au doyen qui le fixait dans les yeux en haussant les épaules d'un air tout à la fois gauche et impuissant.

— J'ai trois jours de libres, dit Ionescu. J'avais l'intention de travailler, mais je ne crois pas que je pourrai... Je serais bien allé quelque part, au bout du monde, mais je ne sais pas, je n'en ai aucune envie... Eh bien, à lundi...

— Je pense qu'il serait bon que vous restiez par ici. Peut-être faudra-t-il que vous donniez une déclaration, quelque chose.

— Quelle déclaration? s'exclama le Sumérien d'un ton plus élevé qu'il n'eût fallu.

— Mais... vous disiez que vous étiez le dernier à l'avoir vu? et le doyen lui jeta un regard soupçonneux, ouvrit la bouche pour ajouter quelque chose, mais au même instant la chasse d'eau se déchaîna dans les waters de derrière le bureau comme si quelqu'un était resté caché là. Elle est détraquée, fit le doyen, je leur ai pourtant dit mille fois de venir la réparer et de nouveau il porta instinctivement la main à sa braguette. Dieu, quelle administration! Oui, je pense que vous, qui avez été le dernier à le voir...

— Pourquoi le dernier?... Allons, ça n'intéresse personne, tout ça... Dommage... Vous savez, Boteanu avait en lui quelque chose de plus, quelque chose que nous n'avons pas, nous.

— Allons donc! Un homme qui a toute sa raison ne se laisse pas aller à ces choses, mon ami, pas même quand il est à bout. Qu'est-ce qui vous fait croire ça?

— Rien. Je le crois, c'est tout.

Au même instant, Modrogan entra dans le cabinet du doyen. Il s'adressa à Ionescu de l'air de quelqu'un qui aurait gagné un pari:

— Alors, tu es convaincu?

— De quoi?

— Au sujet de Boteanu...

— Je ne sais pas...

— Mais, il ne te l'a pas confirmé?

— Si. Mais de quoi devais-je me convaincre?

— Pour ma part, bien que je ne veuille rien mettre en doute, je n'y croirai pas avant de l'avoir vu de mes propres yeux et d'avoir tâté de ces mains-là ses pieds froids . . .

Boteanu avait été tuberculeux pendant cinq ans, il avait couché, — disait-il — cinq ans avec la dame à la faux sur l'épaule, dans un lit de sanatorium à Moroïeni, et chaque mort qu'on emmenait avant lui lui causait une joie secrète, non dépourvue d'une étrange volupté.

— Bonne chance! souhaita Ionescu avec un sourire amer et tout à la fois méprisant, puis il sortit.

Il entendit encore Modrogan dire d'un air perplexe:

— Qu'est-ce qu'il a ?

— Bah! Une affaire qu'il a eue avec ce type, dimanche soir, Dieu sait quoi . . . Ils étaient amis, vous savez bien . . . Il doit avoir quelque chose qui le ronge . . .

Ionescu referma la double porte, capitonnée, et sortit dans le couloir. Il avait une pénible sensation de dégoût, une odeur douceâtre, de cadavre, le prenait aux narines, il aurait voulu pouvoir se cacher quelque part pour vomir, tout en étant convaincu qu'il lui aurait été impossible de le faire, car son dégoût était bien plus moral que physique.

Il allait franchir la porte de la faculté quand il fut abordé par Ana-Maria Atănăsoïu, une étudiante de quatrième anée, qui avait l'air d'être tout juste sortie de sous le casque du salon de coiffure, ses cheveux châtains fraîchement teints et crêpés dans le style « papous ».

— Excusez-moi, mais je craignais que vous ne partiez . . .

— Je partais, justement, mademoiselle . . .

— Vous m'aviez promis de lire ma copie . . . Et vous m'aviez dit de venir aujourd'hui vous demander votre avis. Je ne me serais pas permis de vous déranger . . . Mais vous m'avez promis . . . Et je me suis préparée . . .

— Il faudra m'excuser. Je suis terriblement occupé et le temps m'a manqué . . .

— Peut-être que . . . si c'est moi qui vous lisais . . . Bien entendu . . . où vous voudrez . . . chez vous, par exemple . . .

Quelque chose dans le ton de la jeune fille lui parut agressif et par là même fort excitant. Il hésita un instant et lui répondit, non sans une ombre de regret:

— Non, non . . . Pas pour l'instant, mademoiselle, se défendit-il. J'enregistre mieux quand je lis un texte de mes propres yeux . . . Si besoin est, je vous ferai signe, oui, sans faute, mais accordez-moi encore un peu de temps, ayez patience.

Les étudiants qui entraient et sortaient l'évitaient en silence, se maintenant à distance de la personne redoutable, presque sacro-sainte, du Sumérien. La jeune fille au parfum pénétrant prolongeait l'instant de prendre congé, comme si elle espérait encore quelque chose. Ionescu la regarda en souriant d'un air triste, quémandant son pardon. Ana-Maria lui avait semblé, dans le temps, être l'une des rares étudiantes dignes d'attention. Mais en cet instant sa beauté était trop étudiée et fade, comme celle d'une starlette. Il était sûr qu'elle tenait à tout prix à faire impresion sur lui, et pour ce faire, prenait chaque fois un autre genre: de modèle racé, ou de tragédienne, d'actrice sexy ou de poétesse à l'âme ravagée. Le fait qu'Ana-Maria ressemblât par trop à une réclame de pâte dentifrice ou de désodorant l'agaçait, cela l'irritait même énormément, d'autant plus qu'il lui soupçonnait quelque talent.

Il inclina la tête en guise de salut et voulut sortir, mais au dernier instant, il remarqua dans les yeux de l'étudiante une brusque tristesse, trop profonde pour ne pas être authentique. Il lui prit le poignet et lui dit d'un ton bienveillant:

— Je vous ferai signe, c'est promis . . .

— Sûr? Cela signifie que j'ai obtenu ce qui était le plus important, dit la jeune fille dans une explosion d'espérance.

— Promettre c'est noble, tenir serait bourgeois, répondit-il en français.

— Vous voyez! Et moi qui mettais tous mes espoirs . . .

Ionescu retira sa main et sortit. Près de sa voiture il fut accosté par Jean Boabă Varlaam, le maître de conférences, joufflu comme une bille de jeu de quilles, de la chaire d'histoire de l'art.

— Qu'est-ce que c'est que cette aberration à propos de Boteanu?

— Une aberration ne s'explique pas, comme toute aberration, mon cher. C'est bien pourquoi c'est une aberration!

— Qui se serait attendu à ça? C'était un cadre au développement latent, mais non dépourvu de perspectives... Non, non, je ferai tout pour dénicher quelqu'un qui l'ait vu. Vous ne savez pas où il habitait?

— Allez donc trouver Modrogan... Lui aussi est prêt à tout pour cela, répondit le Sumérien d'un air tranchant, visiblement écœuré du certificat que Jean Boabă Varlaam avait décerné au mort.

Il monta dans sa voiture, claqua la portière et démarra. La sensation de nausée dont il croyait pouvoir se libérer en quittant la faculté lui revint cependant, plus accusée encore. Il baissa la vitre de la portière et abandonna son visage au courant d'air printanier que la voiture soulevait dans sa course. Il conduisait d'un air distrait, avec des réflexes qui manquaient de spontanéité et en entrant dans la rue de l'Académie, faillit même renverser une petite vieille, sourde comme un pot, qui traversait d'un air absent, comme si elle avait cherché la mort. Il ne pouvait chasser de son esprit une idée torturante qui s'était plantée comme un clou dans sa tête, l'empêchant de poursuivre son cours. Il s'était arrêté à temps, sans quoi, il se serait peut-être mis à délirer à la place de Robert Walser, ou aurait interpolé dans les textes de celui-ci ses propres préoccupations. Sa première réplique aux dires de Modrogan avait failli le trahir. Il avait dit: « Mais voyons, c'est impossible, je l'ai vu il n'y a pas plus que trois jours... Et il devait... *Et il me devait cent lei...*» Il eut brusquement honte de lui-même. Il ne s'estimait pas avare, ni mesquin. Mais il s'était surpris à dire malgré lui la pensée qui travaillait son subconscient, en l'introduisant de bizarre manière parmi les réflexions de Walser. Et il savait aussi que cette manifestation inconsciente cachait en fait une autre pensée, plus étrange encore. Le dimanche soir, lors de leur dernière rencontre, Boteanu lui avait dit d'un air malicieux, en lui demandant les cent lei:

— J'ai besoin de quelque chose que je ne peux acheter qu'avec ton argent...

— Pourvu qu'au moins tu en aies du plaisir, avait dit Ionescu en sortant son porte-monnaie.

— J'en aurai... J'en suis sûr... Et toi aussi, peut-être...

— Tu es énigmatique. Une femme?

Boteanu avait souri.

— Quand tu sauras, tu comprendras que je ne pouvais qu'être énigmatique. Et ne te fais pas de bile pour l'argent. Je serai ponctuel.

— Au diable, cet argent, à quoi riment toutes ces assurances?

— Oh, comme ça. Tu me connais, non? Je n'aime pas avoir de dette!

— Cent lei te suffisent?

— Je pense que oui.

— Tu n'en veux pas encore cent?

— Non, merci... Et quand tu auras une heure de répit, seul avec toi-même, autrement dit en ces instants où tu te rencontres avec toi-même, si cela t'arrive encore, pense à ce dont nous avons discuté ce soir.

— J'y pense déjà...

— Ne te presse pas. Les choses n'acquièrent leur véritable signification qu'avec le temps... Adieu...

— Qu'est-ce que ça veut dire?... Au revoir.

— Oui, la formule fait plutôt vieux, j'en conviens. Mais c'est elle que j'adopte: Adieu.

Et ils avaient pris congé, là, dans la rue, comme ils s'étaient rencontrés, quelque part à proximité du « Petit Théâtre ».

Et soudain, en cet instant où il rentrait chez lui en voiture, Ionescu réalisa que, malgré lui, il était arrivé vers l'endroit où il s'était promené en compagnie de Boteanu, bien que son chemin ne passât jamais par là. Il stoppa sur la droite et mesura la rue, devant et derrière. Il semblait s'attendre à voir surgir Boteanu au coin de la rue, un sourire malicieux au coin des lèvres ou éclatant de rire, comme après un bon tour. Mais la rue était déserte. Il voulut s'éloigner, mais il lui fut impossible de mettre la voiture en marche. Il sortit de l'auto et fit quelques pas. Le trottoir lui faisait l'effet d'être mou, comme du caoutchouc. Ses pas ne faisaient aucun bruit, à croire qu'il marchait nu-pieds. Le soleil était brûlant, le ciel d'un blanc laiteux, sans un nuage, les

maisons étaient muettes, les arbres pétrifiés. Il savait qu'il y avait quelque part dans les environs un magasin de glaces, et il se surprit à le chercher. Regardant autour de lui, il observa quelque chose de bizarre, son être laissait deux ombres sur l'asphalte, l'une plus longue, l'autre plus courte, comme les deux aiguilles d'une montre, chacune dirigée d'un autre côté. Il crut un instant que quelqu'un le suivait, mais l'endroit était désert, seules les glaces, à la vitrine du magasin, réfléchissaient la lumière du soleil, doublant son ombre. Une auto noire s'approcha lentement, deux gros cierges blancs dépassant par les vitres des portières. Les bouquets de fleurs accrochés aux cierges l'empêchaient de voir les personnes à l'intérieur. Mais arrivée à sa hauteur, la voiture s'arrêta, la portière arrière s'ouvrit l'espace d'une seconde et une main blanche, pâle, comme crayeuse, tira à l'intérieur, le déchirant quelque peu, le bas d'une robe de mariée qui s'était coincée dans la portière. Le puisoir dessiné par la flamme du cierge laissa tomber sur le bitume gris un filet de cire fondue, gluante, qui dégoulina vers la rigole. La voiture repartit sans bruit, et Ionescu n'eut pas le temps d'apercevoir le visage de la mariée, il ne distingua que le voile blanc flottant par la vitre et crut voir s'étaler sur le trottoir, à l'endroit où la cire était tombée, une tache de sang. Ce n'était pas du sang, mais simplement le reflet du soleil dans le liquide brûlant, lequel ne se solidifiait que lentement. Il essaya de détacher ses regards de ce spectacle, mais le glissement opaque de la cire fondue, réfléchissant les ondes ensanglantées du soleil couchant, le retint sur place, de manière obsédante. Il lui sembla qu'il saisissait pour la première fois le sens profond des *Heures molles*, la toile de Salvador Dali, cette matérialisation de la vanité du temps dans les cadrans asymétriques d'horloges tombées sur un terrain sans consistance, glissant sur les rigoles des trottoirs déserts, dans une ambiance insipide, sans commencement ni fin . . . Il resta planté là jusqu'à ce que la cire tombée des cierges nuptiaux fût devenue laiteuse, puis dure, et le bout de la chaussure dont il en éprouva la consistance la recourba comme un cartilage, emportant un peu de la matière blanchâtre et graisseuse.

— Mon cher, crut-il, en cet instant, entendre dire à Boteanu de sa voix calme, imperturbable, lasse, ton art a toujours été d'une parfaite ambiguïté. C'est pourquoi tu n'as jamais rien créé, hormis ce feu de paille de jeunesse avec lequel tu as épaté les gens. Pardonne-moi ma cruauté, mais je n'ai pas le choix. Avec le temps, tu as substitué au génie primaire dont tu avais fait preuve le truc bien connu de ce rapin qui, chaque fois, exhibait à la foire le même tableau sensationnel, ainsi peint que, vu de la droite, il vous offrait les traits de saint Jean Bouche d'or, et de la gauche, l'image parfaite du Malin. Bravo! Moi, je ne peux pas, c'est pourquoi je m'en vais. Donne-moi les cent lei . . .

Il les lui avait donnés. A l'endroit même où, en cet instant, la cire solidifiée ressemblait à un morceau de gélatine amollie par la chaleur. Et pourtant, ils ne s'étaient pas séparés aussitôt après. Ils s'étaient promenés deux bonnes heures encore, se disant peut-être plus de vérités qu'ils ne s'en étaient dit en près de trente années d'amitié. Après lui avoir donné l'argent — Boteanu avait toujours scrupuleusement acquitté ses dettes —et comme il n'avait plus eu depuis longtemps l'occasion de le critiquer, il lui avait administré un joli petit sermon, sans réplique possible, démontrant à Boteanu, avec force conseils autoritaires et exemples à l'appui, ce qu'il aurait dû faire pour se réaliser.

En cet instant seulement, le Sumérien comprit que Boteanu l'avait écouté à sa manière, souriant d'un air sceptique, avec indulgence, encaissant son sermon comme une chose inévitable, comme un prix à payer pour l'argent reçu, après quoi il était rentré chez lui et avait mis fin à ses jours. Chose stupide, absurde, inconcevable, et pourtant c'était bel et bien ce qui était arrivé. C'est du moins ce que le Sumérien s'imagina jusqu'au moment où il téléphona à Modrogan:

— Alors, mon vieux, tu l'as vu?

— Un spectacle horrible, crois-moi, plutôt se laisser fouetter la plante des pieds que d'être obligé de regarder pareil visage. Il rigole, le salopard, oui, il rigole avec impertinence comme s'il nous avait joué un sale tour et qu'il s'en réjouissait. Il ne ressemble pas du tout à lui, j'ai bien envie de croire qu'on a substitué des cadavres, et pourtant non, on le reconnaît, c'est bien lui, maigrelet et gonflé comme une barrique, ayant bonne mine pour une fois, et cela après avoir crevé, oui, il vous rit au nez comme d'une bonne farce. Crois-moi, il l'a fait exprès, mieux vaut ne pas le voir, sans quoi ça vous fout des cauchemars, il est diablement suggestif avec sa gueule de type

à qui tout a réussi dans la vie... Tu sais, il n'existe apparemment aucune justification à son geste... S'il n'avait absolument rien laissé, aucun indice quant à ses intentions cela aurait tout l'air d'un accident stupide, sans rime ni raison.

— Comment, il a laissé quelque chose?

— Tu t'attends à quelque explication, une lettre ou quelque chose comme ça? Non, cela aurait fait mélo. Et ce n'était pas son genre. Tu sais comment il est, non? Ou plutôt comment il était? Non, on a simplement retrouvé une note de la pharmacie pour deux tubes de luminal, ça faisait quatre-vingt-dix-huit lei, et sur la table de nuit deux craquelins à quatre-vingt centimes pièce, il avait tout juste pris le temps d'en grignoter un bout. Et dans ses notices, quelques mots seulement: « Le Sumérien, cent lei » et la date, rien de plus, absolument rien, ou plutôt si il y avait encore quelque chose, une date, celle d'aujourd'hui . . . stupide, non? à croire qu'il mijotait encore quelque chose, et la monnaie, quarante centimes . . . Ça fait juste le compte, tu sais, le luminal et les craquelins, oui, un billet de cent. Je ne voudrais pas être dans ta peau en ce moment, et savoir que c'est avec mon fric qu'il s'est acheté du poison . . .

Ionescu lui répondit d'un air tranchant, avec ce cynisme volontaire qui le faisait craindre et lui avait valu en même temps son renom d'intelligence agressive, en lui disant qu'il se tenait quand il le voudrait à sa disposition, pour un service similaire, pourvu qu'il se décidât une bonne fois. Après quoi il raccrocha et débrancha l'appareil.

On étouffait dans l'appartement, bien qu'il eût pris soin de baisser les stores au matin, pour éviter que le soleil ne chauffât par trop l'intérieur. Il gagna son atelier de sculpture — cet atelier au décor bohème, du temps de sa première jeunesse, des rêves conservés et des espoirs de création auxquels il n'avait pas encore renoncé, cet atelier devenu living-room, où il aimait à recevoir, de temps à autre, quelque étudiante enthousiaste — et il tira la draperie de la fenêtre vaste comme une vitrine, après quoi il entrouvrit légèrement la fenêtre oblique, pour laisser entrer l'air par le haut, près du plafond. Cette sensation de nausée qui ne l'avait pas quitté un instant lui semblait de plus en plus insupportable. Il s'en alla prendre dans le réfrigérateur une bouteille de whisky — il en avait toujours, même quand on n'en trouvait pas dans les magasins et qu'il était obligé de s'en procurer en cachette, en faisant appel aux garçons du restaurant « Capşa » qui avaient leur part des bouteilles servies aux banquets donnés aux étrangers par certaines institutions. Il mit quelques cubes de glace dans un verre qu'il remplit ensuite presque jusqu'à ras bord. Il lampa le tout et ne s'arrêta qu'en sentant sur ses lèvres les cubes de glace qui n'avaient pas encore eu le temps de fondre. Il se sentit mieux, sur-le-champ. Il se versa une autre rasade, et laissa refroidir le breuvage en déposant le verre sur un guéridon au dessus en cuivre orné, qu'il avait acheté à un Turc d'Ada-Kaleh. Craignant quelque visite inopportune — tout en buvant, il s'était brusquement rappelé le regard implorant d'Ana-Maria Atănăsoïu — il alla à la porte et débrancha la sonnerie. Il ôta son veston, le mit sur le dossier d'une chaise, dénoua sa cravate, déboutonna sa chemise. En traversant le hall de l'appartement, il aperçut son visage dans la glace installée près de la porte du vestibule et s'immobilisa, pris d'inquiétude. Son visage, basané d'ordinaire, à croire qu'il était bronzé en toute saison, avait à présent une pâleur accentuée, presque livide, maladive. Il tendit la peau sur ses joues et les cernes qu'il avait sous les yeux lui apparurent presque transparents. Il avait des traits fins, un visage allongé, un grand front garni d'une chevelure abondante, châtain foncé, ornée de quelques fils argentés qui lui conféraient une distinction toute particulière, d'homme encore jeune flirtant avec la vieillesse. A cinquante ans, il avait une denture en parfait état, une peau mate, tendue, à peine sillonnée de quelques rides qui soulignaient la mâle vigueur des traits, marqués au sceau de la pleine maturité. Ses yeux bleus gardaient un air d'adolescent, plein de sérénité et de vivacité, mais trahissaient aussi une force de pénétration mitigée de suspicion et une insistance analytique intimidante. Par son regard, le Sumérien exprimait son pouvoir et son besoin de fasciner. Car à peine avait-il senti en lui la force de la domination, qu'était apparu aussi le besoin de l'exercer et ce trait, le temps aidant, avait défini son caractère.

A présent, son visage longuement ciselé pour exprimer uniquement l'assurance ne respirait que fatigue et inquiétude. La nouvelle de la mort de Boteanu était tombée sur lui comme la foudre, mais sa propre réaction, cette pensée stupide qu'il avait eue à propos de ces cent lei,

l'avait surpris tout autant. Le ridicule de ce regret mesquin, qu'il regardait comme incongru, comme issu d'une autre nature que la sienne, soumise à un contrôle permanent de soi, lui répugnait violemment.

Il avait fait dans la vie maintes choses difficilement explicables pour les autres, réprobables, voire méprisables, mais non dépourvues de sens à ses propres yeux, en homme capable de toujours justifier à ses yeux la raison d'être de chacun de ses gestes. Or, voilà que cette fois-ci, quelque chose de grave avait échappé à son contrôle, lui révélant impudiquement un trait secret de son caractère, qu'en toute autre circonstance il eût contesté avec véhémence.

Il prit le verre embué sur le plateau de cuivre, sirota lentement quelques gorgées et se jeta sur le sofa de l'atelier, large et bas comme un véritable divan de harem.

Il essaya de se rappeler ce dont il avait discuté avec Boteanu en ce dimanche soir où il l'avait rencontré comme par hasard en sortant du restaurant «Capşa» et où, voulant se relaxer un peu après un dîner plus copieux que d'ordinaire, il l'avait invité à faire quelques pas avec lui. Chose étrange, il ne pouvait presque plus se souvenir de ce dont ils avaient discuté alors. La réaction coupable, incontrôlée qu'il avait eue, le torturait de manière obsédante. C'est pourquoi il lui était presque impossible de mettre de l'ordre dans ses pensées. Il s'étendit sur le divan, cherchant la position la plus favorable à la relaxation dont il avait tant besoin, mais il ne résista pas plus d'une minute à cet état d'inertie; et il se retourna, puis se leva, prit son verre et le vida, puis se versa une nouvelle rasade et se laissa choir sur le divan, à plat ventre, le visage enfoui dans la couverture de soie ancienne, dispensant la fraîcheur.

Il avait passé presque deux heures aux côtés d'un homme décidé à se suicider aussitôt après qu'ils se seraient séparés, et lui n'avait rien saisi, n'avait pas eu le moindre soupçon, n'avait pas esquissé la moindre intention de pénétrer plus avant dans l'âme de ce compagnon désespéré, ou bien peut-être de cet être trop calme dissimulé derrière des apparences, car il n'avait fait tout le temps que lui parler des apparences, et Boteanu l'avait écouté avec calme, avec ce sourire où la condescendance se mariait si parfaitement au mépris qu'il avait envie de lui donner des gifles, en même temps que d'implorer son pardon. Par un étrange pouvoir de mémorisation, le Sumérien n'eût pu reproduire que ce qu'il avait dit lui-même, les répliques de Boteanu lui apparaissaient enveloppées de bruits diffus, opaques, dépourvus de tout sens, bien que son collègue fût resté serein comme à son habitude, d'une logique et d'une clarté pleine de substance. A un moment donné, Boteanu avait parlé avec admiration de la vitalité de Ionescu, de sa fougue capable d'écarter tout obstacle et le Sumérien entrevoyait à présent seulement l'ironie qui se cachait derrière cette admiration. Ionescu s'était empressé de confirmer son portrait, en s'adressant à son interlocuteur de son style coutumier, légèrement verbeux et parfois scolastique, incapable qu'il était d'imiter la simplicité et la franchise de Boteanu.

— Oui, mon ami, par malheur, ou peut-être bien par bonheur, car ce qui est positif peut être en même temps profondément négatif, et inversement, chez moi la vitalité, la puissance de travail, la force passionnelle peuvent l'emporter parfois sur la raison. Et je crois alors que ma véritable force de raisonner réside précisément dans la vitalité ou la passion. Mais la vitalité, la passion, à elles seules, supposent implicitement l'absence de raison. Ou bien la raison de l'inconscience, si tu préfères... Tu me trouves alambiqué?

Et de nouveau ce sourire indulgent, plein de supériorité et de condescendance:

— Pas du tout, continue. Je ne suis pas encore contraint à faire des efforts pour te comprendre.

— Je vis impétueusement parce que, tu es le seul à qui je dis ça, je ne sais pas pourquoi je vis. Peut-être bien que je tends vers l'absolu? Oui, peut-être. Mais qu'est-ce que c'est l'absolu? Quelque chose dont on n'arrive jamais à savoir ce que c'est... Ne prends pas garde à mon bafouillage, sur le plan de la pensée, bien entendu, et non sur le plan physique. Quand je sens que je bafouille, je m'adore. J'ai alors des incertitudes, donc je cherche les significations. Les certitudes me tuent par leur relativité...

— Malgré tout, tu es passablement confus, soit dit sans te fâcher.

— La clarté, et je dois dire qu'à ce propos tu pèches par excès, est une ambition humaine utopique. On n'y arrive vraiment qu'en compliquant les choses à l'extrême, en les fourrant dans une

confusion totale. En ce monde rationnel qui est le nôtre — je me demande où j'ai bien pu lire ça, à moins que ce ne soit moi qui l'ait affirmé le premier — pour rétablir les vérités essentielles, il nous faut introduire de force l'irrationnel.

Et de nouveau ce sourire qui appelait les gifles. Mais ce qui semblait le plus grave, c'était que derrière ce sourire, Ionescu ne parvenait plus à déchiffrer le véritable visage que Boteanu avait eu ce soir-là. Il ne se rappelait plus avec précision s'il l'avait regardé ou non dans les yeux. Sauf peut-être lorsqu'il lui avait donné ce maudit billet de cent lei en échange duquel il lui avait tenu un sermon de deux heures. Mais ce sourire sceptique, empreint de doute, énigmatique, le sourire de quelqu'un qui sait qu'il a préparé aux autres une surprise ahurissante, il le sentait sans qu'il eût besoin de le regarder. Boteanu lui avait dit alors, en souriant avec condescendance, que la principale vertu du Sumérien était la méchanceté. Il se souvenait parfaitement de cette réplique, il lui semblait entendre encore la voix lasse, grave, calme, presque sans inflexions de Boteanu. Il ne pouvait y déceler ni admiration, ni mépris. Simplement une constatation lucide, somme toute sans intention moralisatrice:

— Mon cher, je pense, moi, que, pour être méchant, quelqu'un doit de toute nécessité sentir qu'il lui manque quelque chose: une jambe, une main ou tout au moins la sottise . . . Toi, il ne te manque rien, et pourtant, tu es un infirme . . . Oui, il te manque la sottise . . . A l'exception des infirmes, la méchanceté est l'apanage des génies. Les avares eux-mêmes, les enrichis, les parvenus ne sont pas toujours méchants. Les plus méchants sont ceux pourvus de matière grise. Et précisément, cette méchanceté, la méchanceté des génies, est une belle méchanceté . . . Elle est la source du persiflage, de l'ironie, du cynisme . . . Oui, du cynisme surtout. Tu me suis?

— Parfaitement. Bien qu'à vrai dire je me demande ce qui peut être vrai dans tout ça! Le fait est que parfois ma propre sottise m'épouvante. Tiens, je te l'avoue comme si j'étais à confesse. Avec cynisme, si tu veux . . J'en appelle alors à cette intelligence visible pour quiconque et je commets les plus grosses sottises. Comme tu vois, je peux être aussi autocritique. Sans démagogie . . . Que veux-tu? Quand on travaille autant que je travaille, impossible de ne pas commettre des erreurs. J'ai ma chaire, j'écris, je dessine, parfois j'arrive à me nicher dans un coin et à faire de la sculpture. Et alors, force m'est de reconnaître que l'argile, là sur ma table, est plus près de la vérité que la statue déjà terminée dans mon imagination. Que puis-je faire? Il n'y a qu'une alternative: me suicider ou attendre la mort. J'ai choisi autre chose: je suis décidé à vivre. Et à laisser un souvenir de moi. J'ai des amis, peu il est vrai, quelques-uns seulement, deux ou trois, dont j'en viens souvent à douter, mais que j'aime à tenir pour des amis, En revanche j'ai beaucoup d'ennemis contre lesquels je lutte avec acharnement. J'ai des succès, des livres à mon actif, des disciples qui me restent dévoués jusqu'à un certain point, et qui ensuite se jettent sur moi en usant de toutes les armes avec lesquelles je leur ai appris à écraser leurs ennemis. Alors, je reprends tout dès le début. Sisyphe? Il charriait des pierres, lui, sur une montagne glissante. C'était beaucoup plus simple. Moi, je charrie des consciences. Et les consciences, ça vous trahit à l'instant précisément où elles arrivent à reconnaître leur existence. Pour moi, les amis que je perds ne sont pas ceux qui meurent, mais ceux qui changent . . . Et quand j'éprouve de telles pertes, je ne puis me consoler qu'en me rabattant sur mon travail. Bien entendu, je porte des coups, moi aussi. Sinon, comment faire? Il est difficile de vivre autrement. Et, pour pouvoir supporter la lucidité, j'ai besoin d'une drogue. Je me tue à travailler. Je tombe de fatigue, je continue à être redouté, il y en a qui m'adulent, d'autres qui me détestent, mais j'ai résolu de vaincre car je ne connais pas de volupté plus grande que la volupté du combat. Sais-tu ce qui me réjouit? C'est que je ne fais pas d'asthénie. Et cela me donne la conviction que l'asthénie est une maladie des subalternes, une maladie des complexés dépourvus d'un sens protestataire déclaré, une maladie provoquée par la contradiction entre ce que l'on voudrait faire et ce que l'on vous impose de faire. Je te connais, tu es un asthénique, toi, et cela uniquement parce que tu es un rêveur . . . Tu cherches à fuir la réalité, mais, crois-moi, il n'y a rien de plus lucide que le rêve.

Ionescu-Simeria essaya ainsi de reconstituer toute la soirée qu'il avait passée avec Boteanu. Mais l'effort le fatigua bientôt et il y renonça. Une seule pensée s'entêtait à le tourmenter. Les cent lei. Oui, il se souvenait parfaitement: cela avait été l'unique instant, ce soir-là, où il avait regardé le visage de Boteanu. Il était humble et digne tout à la fois. Il n'avait jamais vu, chez personne

d'autre, pareil mariage de sentiments opposés dans une expression unique, impossible à décrire. Si un jour il avait voulu faire son portrait, il se serait précisément attaché à réaliser cette chose impossible. Humble quand il sollicitait, sans justifier sa demande par quelque nécessité que ce soit; et digne quand il promettait de restituer la somme, chose à présent impossible. Peut-être même était-ce ce faux précisément, le premier commis par Boteanu depuis qu'il le connaissait, qui avait suscité en lui cette pensée dont il avait aussitôt eu honte.

Il se leva péniblement. La tête lui tournait, il voulut prendre son verre, boire encore un peu, mais il y renonça. Il demeura planté là, le regard rivé au breuvage jaunâtre où fondaient lentement les restes des cubes de glace. Le soir tombait. Il le sentait aux ombres des objets qui s'allongeaient dans la maison, et aussi à la fraîcheur qui pénétrait par la fenêtre entrebâillée. Dans le verre, la couleur du liquide était devenue trouble, le divan semblait avoir commencé à flotter, et aussi la lourde draperie qui tamisait la lumière du crépuscule, dans un lent écoulement, sans début et sans fin. Le silence était lourd, empli de fraîcheur, les bruits de la rue parvenaient dans l'appartement comme une vibration sourde, lointaine, et tout semblait s'être pétrifié autour de lui.

Soudain, il sursauta. On avait sonné à la porte. La sonnerie tintait de manière agaçante, plus fort que d'habitude, avec des interruptions et des reprises insistantes. Il se souvint qu'il avait justement débranché la sonnerie, pour ne pas être dérangé, et pourtant voilà que la clochette sonnait, stridente, longuement, toujours plus énervante. Il regarda en direction du hall par la porte restée ouverte et vit la sonnerie inerte sur le mur du vestibule, avec le fil débranché qui pendait à côté de la prise de courant. Il avait dû rêver. Mais au même instant il entendit distinctement des coups à la porte. Faibles tout d'abord, puis de plus en plus forts, des coups sourds, comme si quelqu'un cognait dans le bois avec un tampon de chiffon ou une paume gonflée, charnue. Quelqu'un était là, sans nul doute, quelqu'un qui, s'étant rendu compte qu'il appuyait vainement sur le bouton de la sonnette, s'étais mis à cogner avec désespoir. Ionescu voulut se boucher les oreilles, mais il se surprit à crier d'un air agacé:

— Qui est là?

— Moi, dit de l'autre côté une voix calme, lasse, comme sur le point de s'éteindre. Ionescu se sentit parcouru de frissons. Il reconnaissait la voix. Il demanda presque dans un murmure, avec l'espoir de ne pas être entendu:

— Qui ça, moi?

— Moi, Boteanu. Ouvre-moi, veux-tu?

Sans nul doute, ou bien c'était une farce sinistre, ou bien il était au seuil de la démence. Ionescu enfouit davantage encore sa tête dans la couverture de soie devenue moite à hauteur du visage, et résolut de se taire. Mais les coups avaient repris à la porte, avec plus d'insistance encore.

— Avec quoi frappe-t-il? Avec quoi peut-il bien frapper? ... Avec quoi frappes-tu donc? demanda Ionescu.

— Avec ma paume, bien sûr! Avec quoi veux-tu que je frappe?

— Et que veux-tu?

— Ouvre.

— Que veux-tu? Dis-le donc!

— Je suis venu te rendre ton argent ... Et te remercier ... Il m'a donné du plaisir. Allons, ouvre!

Non, c'était impossible, on lui faisait une farce macabre, ce ne pouvait être Boteanu, puisqu'il était mort il y avait trois jours, le laitier avait trouvé à sa porte trois bouteilles de lait tout aigri, et il sentait mauvais.

— Au diable cet argent, tu me le rendras une autre fois.

— Impossible. Je ne pourrai plus. Je dois te le rendre à présent. Je te l'ai promis.

— Bon, eh bien considère que tu me l'as rendu, je n'en ai pas besoin. Mais va-t'-en, laisse-moi tranquille!

— Je te laisserai tranquille après. Je ne peux pas faire autrement.

— Tu perds ton temps. La porte est fermée à clé. J'ai même mis la chaîne de sûreté.

— Ah oui? ... Ça ne fait rien.

Et il sentit Boteanu rôder autour de la maison. Il était bizzarre qu'il pût marcher ainsi autour des murs, car l'appartement de Ionescu-Simeria était situé au quatrième étage, personne n'aurait pu arriver là tout droit de la rue. Et puis, au-delà des murs, il y avait d'autres appartements, ce qui signifiait que Boteanu passait au travers, sans quoi comment aurait-il fait? Et comme dans un cauchemar, car il avait nettement la sensation de vivre un cauchemar, en même temps que la réalité, comme s'il avait rêvé qu'il rêvait, il vit Boteanu qui s'amincissait autant que l'exigeait l'entrebâillement de la fenêtre oblique, sous le plafond, et qui se glissait à l'intérieur, tel un dessin animé. Une fois arrivé près de Ionescu, au pied du divan, il se gonfla pour prendre les proportions du cadavre découvert par le laitier et se mit à répandre une odeur douceâtre, nauséabonde, de mort.

— Tiens, voilà tes cent lei, Sumérien, et il lui jeta le billet sur le divan. Il ne faut pas m'en vouloir... Je ne pouvais faire autrement... Tu m'entends? Je t'ai apporté les cent lei que tu m'as prêtés.

Non, il refusait de le voir, il était horrible. Tel qu'il gisait là, le visage écrasé dans la couverture, Ionescu n'apercevait de l'autre que ses chevilles gonflées débordant hors des chaussures, les lacets près de casser et les coutures craquées des pantalons en tire-bouchon.

— Comment, tu ne veux même pas me voir? lui demanda Boteanu d'un air triste. Et Ionescu sentit sa main molle, glacée, lourde comme la terre, qui lui saisissait le crâne et, de force, lui tournait la tête vers lui. Je te l'ai dit, adieu....

... Ionescu-Simeria s'éveilla avec une douleur terrible à la nuque. Dans le verre de whisky, les cubes de glace avaient fondu depuis longtemps et la boisson était devenue tiède. Il but péniblement une gorgée, puis laissa retomber son verre et enserra sa nuque dans sa paume. La couverture de soie était toute chiffonée, comme si quelqu'un s'était désespérément débattu sur le divan trop large pour une seule personne.

Il se mit debout et sentit la maison qui tournait avec lui. Sortant de l'atelier, il gagna la salle de bain et plongea sa tête sous l'eau froide du robinet. Sa nausée persistait, il avait encore dans les narines cette odeur douceâtre, repoussante, et ses muscles ankylosés, là, derrière la tête, s'entêtaient à ne pas se relâcher. Une douleur aiguë lui poignardait la nuque. Au point qu'il ne pouvait presque plus tourner son cou, tout raidi.

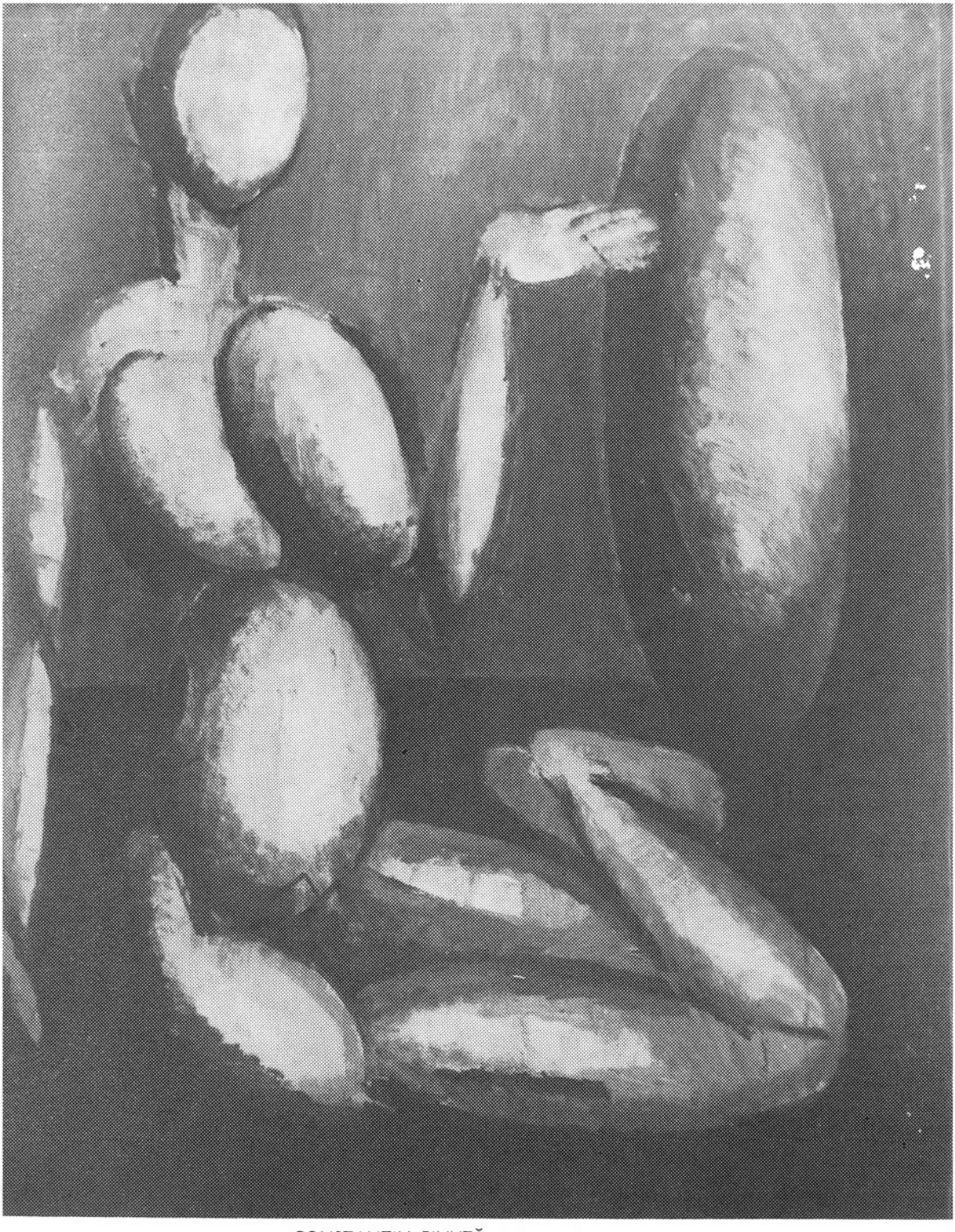
La peur le gagna. Il ouvrit toute grande la fenêtre, puis la referma et commença à s'habiller à la hâte.

Il lui fallait partir sur-le-champ, prendre la voiture et quitter Bucarest, partir n'importe où, et tout de suite, oui, partir, partir...

Il se surprit à chercher quelque chose dans l'appartement, il ne savait quoi au juste, puis il voulut sortir brusquement, mais avant d'ouvrir la porte, il se rendit compte qu'il était nu-pieds et se souvint au même instant que c'était justement cela qu'il avait cherché, ses chaussures. Il les découvrit quelque part sur le divan, égarés là, il avait sans doute dû se déchausser tandis qu'il s'agitait. Il les prit l'une après l'autre et les posa par terre pour se chausser. Mais le bout de sa chaussure gauche avait dessus quelque chose de dégoûtant, un morceau de cire blanchâtre qui s'était collée là, pareille à du lard, et dont il essayait vainement de se débarrasser. Il voulut aller chercher d'autres chaussures, puis y renonça. La nausée lui fouaillait les entrailles. Il suffoquait et sortit, chaussé uniquement du pied droit. Ce n'est qu'en appuyant sur le démarreur et en sentant les dents du caoutchouc sous la plante de son pied déchaussé qu'il réalisa qu'il ne pouvait partir ainsi, mais il ne voulait plus revenir sur ses pas.

Il sortit de Bucarest en prenant la route qui menait vers Piteşti et ce n'est que vers Titu qu'il se demanda pourquoi il était parti de ce côté-là. Il lui semblait avoir voulu tout d'abord partir ailleurs, gagner la Vallée de la Prahova ou quelque autre endroit, il ne savait plus au juste. Mais il était trop tard pour rebrousser chemin, il aurait dû pour cela traverser de nouveau Bucarest et il n'aurait pu éviter les lieux où il s'était promené la dernière fois avec Boteanu, ou peut-être n'aurait-il pu résister à la tentation et serait allé voir son cadavre pour se convaincre que tout ce qui lui était arrivé ce jour-là n'avait été qu'un cauchemar. Il continuait de filer dans les ténèbres toujours plus sombres sans se demandre où il allait devoir s'arrêter pour passer la nuit. Il connaissait quelque part, dans la vallée de l'Olt, aux confins de Călimăneşti, une logeuse chez laquelle il

GRIGORE VASILE: Masque et pinceaux (huile)



CONSTANTIN PILIUȚĂ: Peinture à l'huile

était déjà descendu à quelques reprises, mais, passant par là, alors qu'il était près de minuit, il vit toutes les fenêtres plongées dans l'obscurité et poursuivit son chemin.

Il avait quelque peu retrouvé son calme. Seul son pied déchaussé lui faisait mal à force d'appuyer sur le démarreur et il commençait à réaliser qu'il avait été fou de partir de la sorte et de ne pas s'être arrêté quelque part pour s'acheter des chaussures. A Cozia, il sortit de l'auto pour contempler le monastère éclairé par la lune, et se rappela même les vers de Grigore Alexandrescu: « Les ombres des tours sont couchées sur les ondes... » Mais, une fois revenu dans sa voiture, il aperçut sur la banquette, à côté de lui, son soulier au bout recouvert de cire durcie, et brusquement toute cette affreuse après-midi lui revint à la mémoire, avec la mariée au voile déchiré à la portière de la voiture ornée de cierges, et les heures molles de Salvador Dali et le corps tuméfié de Boteanu s'amincissant pour se faufiler par l'entrebâillement de la fenêtre et glissant ridiculement vers le sol comme s'il dégoulinait le long des plis de la draperie liquéfiée par le soleil. Il essaya de chausser son soulier, mais il eut l'étrange impression qu'il y fourrait le pied gonflé de Boteanu, que les lacets se tendaient, au point de se rompre, et que la cire fondait et s'étalait sur le coussin de la voiture comme une tache de sang coagulé. Irrité, il jeta le soulier dans la cour du monastère et démarra.

Approchant de Sibiu, il passa par Veştem et se rappela que juste trois années plus tôt il avait traversé ce village d'un bout à l'autre, le fouillant maison par maison, à la recherche des dernières icônes peintes sur verre que l'on pouvait encore trouver après que les émissaires des musées, les touristes étrangers et les spéculateurs eurent pris aux paysans, pour une somme dérisoire, les plus beaux exemplaires d'un art populaire depuis longtemps oublié. Il avait vu chez un collègue à lui, célèbre pour ses études sur la Renaissance, une collection sensationnelle de pareilles icônes et une secrète envie l'avait alors asticoté, d'autant plus qu'il s'estimait lésé dans ses droits, car somme toute c'étaient bien les lieux où il avait vu le jour, quelque part aux environs de Simeria, qui avaient été le berceau des premières créations artistiques de ces peintres d'icônes sur verre. Il avait alors emmené Boteanu avec lui pour inspecter ensemble les localités transylvaines qui conservaient encore les coutumes ancestrales et celui-ci le regardait d'un air enchanté, mimer le style populaire afin de persuader plus aisément les paysans de lui vendre pour quelques dizaines de lei les icônes jalousement conservées des siècles durant.

A un moment donné, là-bas, à Veştem, Boteanu lui avait dit:

— Tu sais, Sumérien, ce que disait Baudelaire? Que le génie n'est rien d'autre que l'enfance retrouvée au gré de chacun. Tu as horreur de l'enfance, m'as-tu dit... Tu ne la cherches jamais, que pourras-tu donc trouver?

Ionescu lui avait répondu d'un air tranchant:

— Ton drame, mon cher, a un nom banal: la citatomanie. Maladie à la mode, mais tandis que d'autres citent les classiques marxistes pour ne pas avoir à penser avec leur propre tête, toi tu t'obstines à chercher une correspondance aux idées que tu voudrais avoir en puisant à droite et à gauche...

— Tu as raison, lui semblait-il entendre répondre Boteanu comme s'il était là. Si je n'avais pas assimilé trop tôt un bagage insupportable de sagesse issu de la tête des autres, je me serais peut-être bercé de l'illusion que ma tête aussi est en état d'élaborer quelque chose qui lui appartînt en propre, quelque chose d'inédit... Mais tout ce que j'estime être inédit, je le trouve, après vérification, dans des livres que l'on cite depuis longtemps... Toi, en revanche, tu ne vérifies jamais rien ...Et c'est là ta chance.

— Peut-être bien.

— Tu ne m'as pas répondu... A propos de l'enfance.

— Comment sais-tu que je ne la cherche pas?

— Parce que tu la dissimules... Tu ne parles jamais d'elle... Tu ne tentes aucun retour en arrière. Peut-être trouverais-tu encore quelque chose.

— Et si je le faisais, tu crois que je devrais m'accrocher une pancarte au cou? Tu sais bien que je déteste l'exhibitionnisme.

— Je sais... Et je sais encore que tu détestes aussi ton enfance.

— Non, ce n'est pas vrai. Elle, je la hais.

— Sans blague, Sumérien? Alors comme ça, tout de go, tu y vas d'un aveu? Un aveu aussi total, aussi fébrile? Qu'est-ce qui te prend?

— Le cas échéant, je sais aussi être franc, c'est plus commode.

— Et pourquoi la hais-tu?

— Purement et simplement parce que je n'en ai pas eu. Un village de troglodytes, dans un trou de province... Des maisons en terre, des hommes en terre, dans un pays en terre... Et avec ce stigmate que c'est justement là qu'il a fallu que je vienne au monde. Une fois, une seule fois dans une existence unique, et justement dans ce trou! Tu ne comprends donc pas que si j'étais né en France, je serais aujourd'hui un génie? Mais comme ça, que veux-tu que je retrouve?

— Moi, je suis né dans un faubourg, au fin fond d'une ville industrielle, lui avait alors répondu Boteanu dans le désir visible de mettre fin à la discussion. Dis donc, Sumérien, pourquoi as-tu besoin de toutes ces icônes?

— Je n'en sais rien. Je n'ai pas l'intention d'en faire commerce. Elles me plaisent, purement et simplement.

— « Purement et simplement! » Pour toi, tout se résume à ça: « purement et simplement ». Tu ne vas tout de même pas me dire que tu les collectionnes comme ça, sans aucune raison.

— Imagine que j'entreprends une œuvre de culture nationale. Tu comprends? Ces gens-là, ils arriveraient de toute façon à les détruire. Aujourd'hui, les vieilles icônes n'ont plus guère de prix pour eux. Je regrette de ne pas avoir apporté des lithographies, je les leur aurais données en échange. Ils les trouvent plus jolies, et ils auraient cédé plus facilement leurs icônes...

— Bon, mais est-ce que cela n'aurait pas frisé l'escroquerie?

— Je connais quelqu'un qui a dans sa collection quelque quatre cents icônes, toutes datant du siècle dernier. Pour se les procurer, il a battu les villages, emportant avec lui un agrandisseur, un révélateur et un fixatif. Tu le connais aussi, c'est une figure marquante, il a des titres académiques et des ouvrages édités à l'étranger, mais cela ne le gênait pas pour faire le photographe ambulant et laisser en échange des icônes sur lesquelles il faisait main basse, des portraits de famille, il est vrai de grandeur respectable, en faisant poser les paysans avec leurs saints encadrés dans les bras. De la sorte, il conservait aussi, pour son propre bénéfice, un genre de certificats de provenance *sui generis*... Ingénieux, pas vrai?

A présent, l'asphalte crépitait constamment sous les pneus de la voiture, le long du ruban de la route qui allait se perdre dans la nuit. Il traversa Sibiu sans s'arrêter et, sans aucun plan prémédité, prit la route de Sebeş. Ce n'est qu'après avoir passé Miercurea qu'il réalisa que, malgré lui, il s'acheminait vers sa maison natale. L'aube approchait et les collines boisées, au pied des massifs du Parîng, se distinguaient toujours plus nettement.

Cela faisait près de dix ans qu'il n'était plus revenu dans son village natal et voilà qu'en cette heure critique, alors qu'il avait désiré à tout prix et au plus vite fuir Bucarest, il avait été insensiblement attiré vers les lieux depuis longtemps abandonnés qui l'avaient vu naître. Il n'avait plus là que sa mère, une vieille paysanne, épouse de montagnard et veuve depuis un quart de siècle, laquelle attendait à la fois son gars ou sa fin, sans savoir qui arriverait le premier.

A mesure qu'il approchait des lieux où il avait vu le jour, le Sumérien sentait qu'il n'aurait pas la force de passer, indifférent, à proximité du chemin qui menait vers les montagnes, à Purcăreni. Une seule chose pouvait encore l'en empêcher.

Il tenait à la télévision un cours populaire d'esthétique et tous les vendredis soir il apparaissait sur le petit écran pendant un quart d'heure, présentant des tableaux et des peintres, des poètes et des compositeurs. Sa vieille mère de Purcăreni lui avait écrit qu'elle ne pouvait le voir que chez la sage-femme du village ou chez le pope, les seuls à posséder un téléviseur, et le Sumérien lui avait promis qu'il lui en achèterait un et le lui enverrait. Mais quatre années avaient passé et il n'avait pas tenu parole. Tout n'était dû qu'à la négligeance, au fait qu'il remettait sans cesse à plus tard cet envoi, qu'il se leurrait lui-même en imaginant sa propre apparition à Purcăreni, avec le téléviseur dans les bras, pour la grande joie et fierté de sa vieille, l'installant et l'inaugurant le soir même où devait être transmise l'une de ses émissions, enregistrées sur pellicule. L'effet de ce geste ne manquerait pas d'être bouleversant, et à la pensée de l'émotion de sa vieille mère, qu'il tiendrait par l'épaule tandis que tous deux contempleraient le petit

Benone, fieu de Ion Ion pâtre de Purcăreni, devenu maintenant professeur renommé dans la capitale, il en était lui-même touché jusqu'aux larmes. Mais voilà qu'il revenait sans téléviseur, déchaussé, après une course éperdue dans la nuit, bouleversé par le suicide de son seul ami.

L'aube approchait, livide. Les montagnes continuaient de retenir le soleil quelque part derrière leurs bosses rocheuses, mais son lever n'était pas loin. La vieille, certainement, comprendrait tout et se réjouirait, sans lui rappeler la promesse qui n'avait pas été tenue. Il lui serait plus difficile de lui expliquer pourquoi il arrivait nu-pieds, elle n'aurait pas compris qu'il avait vu, en cette cire écoulée du cierge nuptial, le flambeau de la mort pleurant à ses pieds, de son vivant même...

Le chemin menant au hameau perdu au pied des crêtes des montagnes, quittant la route, traversait trois autres villages juchés le long d'une vallée boisée, pour se perdre ensuite dans le lacis des sentiers que l'on ne pouvait plus gravir qu'au pas. Le Sumérien espérait que les temps nouveaux auraient prolongé la route jusque là-haut, mais après avoir traversé les trois villages, il se vit contraint de mettre sa voiture quelque part à l'abri et de poursuivre son chemin à pied. La rosée avait mouillé ses chaussettes, mais sa fraîcheur à peine tempérée par les doux rayons du soleil matinal lui faisait du bien. Il lui semblait sentir monter en lui des forces nouvelles, et toute la fatigue de cette nuit blanche se dissipait. Il reconnaissait les lieux, chaque tournant du sentier éveillait en lui un souvenir, la solitude des hauteurs où il accoutumait autrefois de gambader comme un cabri lui était familière, calme, tel le havre d'une paix sans cesse remise à plus tard.

Il avait quitté ces lieux bien des années plus tôt, tout jeune et pauvre, nanti de chaussures neuves, apportées d'Orăştie accrochées au cou par les lacets, et qu'il ne devait mettre aux pieds qu'une fois arrivé à la ville, à l'heure où il lui serait donné de prendre place dans le monde. Il était parti habillé de chausses paysannes au fond ravaudé, mais emportant la bénédiction de tout un chacun, ainsi que l'on bénit l'espoir d'une joie collective. Maintenant, il revenait réputé et riche, mais seul et presque vieux, et en son for intérieur il estimait qu'il aurait donné tout ce qu'il avait gagné dans la vie, gloire et aisance, pour redevenir le jeune garçon d'antan, naïf et ambitieux, crédule mais pur. Il ne savait pas si les gens de son village le considéraient encore comme des leurs, peut-être allaient-ils le regarder comme un étranger ou un frère disparu, mais lui comprenait bien qu'il ne leur appartenait plus en rien.

Il montait lentement, haletant, s'arrêtant de place en place pour reprendre son souffle et chasser de son âme le doute qui s'y était niché, le poussant à renoncer, à regagner sa voiture pour partir ailleurs. Mais il retrouvait des forces neuves pour reprendre sa marche, bien que ses chaussettes se fussent déchirées sur les pierres du chemin et que la crainte de revoir les siens fût plus forte que la peur de l'inconnu.

Il avait encore une pente à franchir, puis une autre, après quoi il verrait apparaître le vieux rouvre et le cerisier planté au bout du cimetière, ce même cimetière sans croix, aux piliers daces, différents selon qu'il s'agissait d'un homme ou d'une femme, d'un gars ou d'une jeune fille. Les piliers sculptés portaient à leur faîte, lorsqu'ils étaient plantés au chevet d'un jeune gars mort, un oiseau en bois aux ailes retombant à terre.

Il revenait nu-pieds, son cœur battant à se rompre dans sa poitrine inondée d'une émotion purificatrice, et honteux d'avoir si longtemps dénigré la terre qui l'avait enfanté. Tout était resté tel quel. Seuls les poteaux télégraphiques transportaient leurs fils d'une colline à l'autre, et sur l'emplacement de l'école d'antan s'élevait un édifice neuf, fraîchement crépi. La petite église érigée sur la colline des cerisiers avait été elle aussi réparée et le clocher en bois surplombait un toit de tôle galvanisée. Sur le plateau glissait lentement un troupeau de brebis s'acheminant vers le sommet de la colline, là où se dispersaient vers le ciel les grosses branches défeuillées des cinq chênes frappés par la foudre, aux troncs squelettiques penchés sur la croix en bois plantée là par les villageois en la mémoire des pâtres qui n'avaient plus rejoint leurs troupeaux. Il y avait là, dans le temps, une hutte effondrée d'où Benone, alors jeune gars, avait fait sortir son père ankylosé par les rhumatismes — celui-ci devait mourir trois jours plus tard — et qui, avec fièvre, avait longuement parlé à son fils des images fantastiques dessinées par le lacis des racines de chêne envahissant la hutte profondément creusée sous la croix en bois.

C'est là que le Sumérien avait eu la révélation de sa vocation artistique, là, dans cette hutte suffoquée par les racines des chênes morts, où son jeune esprit longuement nourri des histoires fantastiques d'un folklore fabuleux avait pu aisément déchiffrer la matérialisation des hallucinations du vieux moribond.

Cela se passait vers l'an 1944. Il sortait tout juste de la faculté terminée à grand-peine, après quelques interruptions dues aux difficultés matérielles, mais ses excellentes études lui avaient valu à quelques reprises une bourse annuelle offerte tantôt par le ministère des Cultes, tantôt par la Société des Ecrivains, qui lui avait accordé sa protection sur les instances d'un grand poète né près de Sebeş. Ses études secondaires avaient tiré en longueur, toujours par suite de privations matérielles, si bien que Benone n'avait terminé le lycée que juste à l'âge du service militaire et qu'il était resté simple soldat. Lorsque la guerre avait éclaté, à l'époque de la mobilisation, seul le succès exceptionnel remporté par sa première exposition de sculpture, transférée du jour au lendemain de Simeria à Bucarest, l'avait fait dispenser d'aller au front. Quatre années durant, de 1940 jusqu'à l'automne de 1944, il avait travaillé aux côtés de Vincenţiu Potra, le sculpteur le plus renommé de l'époque, professeur de théorie de l'art à l'Ecole des Beaux-Arts, grand humaniste qui avait fait don à Bucarest de quelques œuvres d'une valeur exceptionnelle. En ces temps lointains, au début de sa carrière, durant la dernière année de la guerre, Ionescu était revenu à Purcăreni, appelé d'urgence en raison de la grave maladie de son père, homme assez besogneux mais libre, qui n'avait jamais servi chez autrui, gagnant son existence en soignant les quatre-vingts brebis dont il était le berger. Un chef de gendarmerie belliqueux de la commune, obsédé par l'idée du bombardement imminent de Cugir par les Américains, et terrorisé par la possibilité d'une attaque par surprise sur Purcăreni, au moyen de parachutistes, lui avait fabriqué un ordre de mobilisation sur place et avait contraint le pauvre hère à rester jour et nuit dans l'abri souterrain creusé sous la croix, afin de sonner l'alerte dans le village au moindre signe suspect qu'il aurait observé dans le ciel. Ion Ion n'avait guère eu l'occasion d'éveiller ses concitoyens au fort de la nuit, en revanche l'humidité qui sévissait dans la hutte glacée comme un tombeau avait réveillé dans le corps du paysan, armé de jumelles datant de la première guerre mondiale et d'un fusil de chasse, un rhumatisme articulaire plus ancien qui, au bout de quelques jours, l'avait complètement ankylosé. C'est à peine si Benone l'avait retrouvé en possession de toute sa raison, car l'isolement — le chef du poste de gendarmerie avait déclaré zone stratégique le faîte de la colline, avec la hutte, la croix et les chênes foudroyés, et l'avait fait entourer de fils barbelés — la solitude et les douleurs rhumatismales l'avaient rendu presque fou. Il était resté avec lui trois jours et trois nuits, là, sous terre, écoutant ses hallucinations qui tissaient, de l'enchevêtrement des racines de chêne accrochées au plafond de la hutte, telles des stalactites tordues, de véritables visions apocalyptiques, après quoi il avait fait sortir le vieux sur une couverture et l'avait transporté au village où, trois jours plus tard, il rendait l'âme. Benone, qui jusqu'alors n'avait vécu qu'avec ses livres — il avait lu avec une insatiable curiosité, quel qu'en fût le domaine, tous les volumes que contenait la bibliothèque du professeur Vincenţiu Potra — avait brusquement découvert la bouleversante simplicité de la mort, et avait eu en même temps la révélation, trop tardive, qu'il avait aimé son père presque jusqu'à l'idôlatrie. Aussitôt après l'enterrement, il était revenu à la hutte abandonnée pour y chercher quelque vestige de l'être à peine disparu, et dans le silence sépulcral de cet antre creusé sous les chênes carbonisés, il avait vu que les images forgées par la fantaisie du rhumatisant moribond étaient bel et bien réelles. Alors, mu par la soif vitale de s'affranchir de l'idée de la mort, il s'était mis avec acharnement à sculpter. Il avait arraché de terre les racines noircies des chênes, les découpant d'après les formes bizarres qu'il venait d'entrevoir avec les yeux de l'imagination, il avait amassé divers outils donnés par les tailleurs de bois des villages de Lacrăm et de Şugag et, après quelques mois de labeur, avait réalisé une vingtaine de sculptures aussi raffinées que rudimentaires, authentiques images dantesques de la souffrance, de la protestation et de la puissance de rêve de l'homme. Il n'avait plus que la peau sur les os. Ses yeux brûlaient, ses mains s'étaient boursouflées à manier les outils primitifs que les tailleurs de piliers funéraires avaient mis à sa disposition, il était tombé dans un mutisme presque total d'où il n'émergeait que lorsqu'il lui fallait donner des directives à ses aides. Son œuvre réalisée, il dût s'aliter et fut malade trois semaines durant. Il avait été soigné par sa mère, veuve de fraîche

date, qui l'avait nourri de bourgeons de sapin bouillis dans du miel, de lait de bufflonne et de graisse de lapin.

Stupéfié par l'originalité de ces sculptures, le pope Stanciu avait mandé en hâte de Bucarest le maître Vincenţiu Potra, qui étreignit dans ses bras le jeune sculpteur en lui prédisant un grand avenir. Mettant en œuvre tout le crédit dont il jouissait, il lui avait fait ouvrir une exposition à Simeria, l'aidant ensuite à la transférer à Bucarest. Et le rejeton de paysan de Purcăreni avait ajouté à son nom un « escu », lui adjoignant, par un trait d'union, la ville où il avait reçu son baptême d'artiste. Ainsi était apparu un nom nouveau dans les arts roumains, à l'époque la plus agitée de leur existence, la guerre: Benone Ionescu-Simeria.

L'exposition de Bucarest avait assuré sa consécration et lui avait valu la protection du critique le plus influent du journal « L'Echo », Valentin Boteanu, celui-là même qui, faisant un parallèle entre le génie primitif de l'art des Sumériens et les œuvres du jeune sculpteur de Purcăreni, l'avait surnommé le « Sumérien », se déclarant convaincu qu'un nouveau Brancusi était né. (Malheureusement, la plupart des œuvres sorties du ciseau du Sumérien, cet été-là, réunies dans le hall du Théâtre National, avaient brûlé en même temps que l'édifice pendant le bombardement effectué par les troupes allemandes au cours de leur retraite.) Le Sumérien n'avait plus jamais réitéré ce premier succès et, rejetant le tout sur le dos de la fatalité, jusqu'à l'étincelle de génie qui l'avait visité, il n'avait plus rien fait d'autre que s'efforcer de conserver la place qu'il s'était acquise dans les arts. Il avait renoncé à la sculpture, car toutes les tentatives faites après le bombardement avaient abouti à des œuvres de série, des autopastiches et des imitations de son grand modèle, qu'au début il n'avait pas copié; le rapprochement avec Brancusi avait été le fruit du hasard, de la mise en œuvre des mêmes sources d'inspiration et, peut-être aussi, dû au fait que tous deux avaient eu recours aux procédés des artistes populaires qui mettaient dans le moindre morceau de bois sculpté quelque chose de leur âme, riche de mythes et de symboles.

A cette heure, le Sumérien gravissait lentement la pente de la colline où son père avait vécu ses derniers jours. L'herbe fraîchement fauchée lui griffait la plante des pieds, mais il ne pouvait se refuser à ce Golgotha qu'il s'était offert de bon gré. Il arriva là-haut tout haletant. La hutte s'était écroulée et la croix en bois gisait au creux de la poche creusée dans le sol. Les cinq chênes ne conservaient plus que leurs troncs carbonisés, qu'ils penchaient impuissants sur la fosse envahie par les bruyères. Le Sumérien contempla longuement ce lieu qui à présent lui semblait étranger, comme si ce n'était pas là qu'il avait connu pour la première fois cette inquiétude sacrée, la gravité riche de profondes limpidités de la création. Il était fourbu, la nuit blanche passée au volant de la voiture, après le cauchemar stupide de la veille, la randonnée aux premières lueurs de l'aube à travers les villages encore endormis, les images d'un monde oublié qu'il croyait avoir quitté pour toujours, provoquaient en lui une surexcitation nerveuse intense, mais dépourvue de sens. La maison natale était close, et il n'y avait âme qui vive à l'intérieur. Il chercha la clé à la place qui lui était familière, sous la poutre du bas auvent, mais elle n'y était pas. Il regarda par la fenêtre, portant la main en visière à ses yeux, et réalisa que les pièces étaient habitées; les seilles contenaient de l'eau, le chaudron avait des restes de polenta, et il aperçut dans un petit vase un bouquet de mélilot qui n'était pas encore flétri.

Il était content de n'avoir pas trouvé sa mère chez elle, mais il en sentait aussi du regret; quelque chose dans cette absence l'inquiétait. Mais entre les deux solutions qui se présentaient à lui, rester là à attendre le retour de sa mère, ou regagner sa voiture, il choisit cette dernière. Il sortit de sa poche son bloc-notes, écrivit en hâte quelques mots, faisant savoir qu'il avait affaire dans les environs et qu'il regrettait de ne pas l'avoir trouvée chez elle, il fit un petit paquet de cinq billets de cent lei et se mit en quête d'un lieu sûr, quelque part à découvert, pour les y laisser. Mais juste alors il entendit derrière lui un cri de stupéfaction et le claquement de deux paumes, en signe de surprise. Se retournant, il vit une petite vieille replète qui mordillait le coin de son fichu et le regardait plutôt effrayée qu'avec joie.

— Grands dieux, monsieur Benone, comment ne plus croire aux miracles, quelle chance que Lina n'est pas là, autrement elle risquait d'avoir une attaque en vous voyant apparaître comme ça, tout d'un coup, comme surgi de terre... Allons, entrez donc, c'est moi qu'ai sa clé, vous ne vous souvenez plus de moi, mais oui, c'est moi qui vous ai fait venir au monde, allons, on va

bavarder un peu, et vous mangerez quelque chose le temps que Lina revienne parce qu'elle est partie à Şugag, de l'autre côté de la montagne, chez une cousine à elle qui vient de mourir, elle va pas tarder à arriver!

La petite vieille ouvrit la porte et l'attira à l'intérieur sans lui laisser esquisser le moindre geste d'opposition. Elle avait un visage tout ridé, pareil à du raisin sec, des mains aux doigts tordus et gonflés comme les racines d'un cep, des cheveux pareils à de la filasse. Le Sumérien la regarda d'un air amusé; la sage-femme ressemblait à l'une de ses sculptures du temps de sa jeunesse, sauf qu'alors, en guise de tête, il avait posé sur son personnage un morceau de bois à la surface sillonnée de fibres déchirées, figurant la crinière échevelée, sous le coup de l'épouvante, d'une furie. Et dans ce bois-là, arraché comme par une explosion au tronc d'un arbre, il n'avait modelé qu'un visage de femme et une bouche grande ouverte comme dans un cri. C'est même là le titre qu'il avait donné à son œuvre: *Le Cri*, et les critiques y avaient déchiffré le désespoir, l'épouvante, la panique, certains mêmes étaient allés jusqu'à affirmer que si l'on avait collé l'oreille à ce morceau de bois, on aurait entendu le cri des forêts.

— J'ai fait là un peu de polenta, juste le temps de la sortir du four, et vous mangerez un petit morceau de fromage avec de l'eau-de-vie de par ici, parce que vous devez avoir faim, mon mignon.

— Ne vous dérangez pas, je préférerais m'étendre un peu sur le lit et vous, vous allez vous asseoir là et me parler de ma mère.

— Une minute, vous allez voir comme c'est bon, tout chaud, avec un jaune d'œuf et de la crème, personne ne sait vous préparer ça là-bas, à la ville.

La vieille lui apporta de la polenta cuite, du fromage dans une outre et un cruchon d'eau-de-vie, le contemplant tandis qu'il mangeait avec appétit.

— Vot'mère, ben, elle vivote, comme une vieille, comme nous tous, on n'a plus quoi attendre, pas vrai? Elle parle tous les jours de vous, oui, elle espérait tout le temps qu'elle ne mourrait pas avant de vous voir, et voilà que le bon Dieu a bien voulu... Vendredi dernier, elle m'a demandé un cachet, elle avait terriblement mal à la tête, qu'elle disait, mais c'était pas pour le cachet qu'elle m'avait envoyée de l'autre côté, c'était seulement pour que je sorte et qu'elle reste seule avec le *téléviseur*, parce que justement vous parliez de ces *peinturlures* qu'il y a là-bas, à la ville... Et qu'est-ce que j'ai vu que c'est, son mal à la tête? Je suis vite revenue, parce que j'avais des cachets sous la main depuis que j'ai tout plein de douleurs dans le corps et je l'ai trouvée en train d'embrasser la boîte à images et elle n'en finissait plus d'embrasser la vitre, parce que vous étiez là-dedans et vous parliez, parliez comme un savant, on vous comprenait nous aussi, par-ci par-là, et moi j'ai cru d'abord que la douleur lui avait tourné la tête, mais après j'ai bien vu, toute honteuse, que tout ça c'était à cause de vous... Et elle vous embrassait, Dieu! comme elle vous embrassait, comme saint Antoine, le faiseur de miracles, oui-da!... Elle manque de rien, puisqu'elle a eu la chance d'avoir un bon petit gars, elle reçoit ce qu'elle a droit, et puis aussi ce que vous lui envoyez tous les mois, seulement son enfant lui manque, parce que pour une mère, malgré que l'âge vient pour tous, son enfant c'est toujours son enfant, tout petit et sans défense, et personne ne peut l'arracher de son cœur... Moi, j'ai fait aucun enfant, mais avec ces mains-là, j'ai mis au monde trois villages, oui, et tous ils sont comme mes enfants à moi et je les attends tous comme une mère. Mais voilà que je radote comme ces vieilles femmes qui savent plus ce qu'elles disent et vous, vous voulez vous reposer un brin, tenez, couchez-vous là et essayez de fermer les yeux, parce que nulle part le sommeil n'est plus doux que dans la maison natale...

Il rêvait que quelque part sur la Colline de la Croix, au pied des chênes qui avaient reverdi, Boteanu s'était fait construire une maison. Le village de Purcăreni ne s'étalait plus sur les collines des environs; à perte de vue, la terre était couverte de vases en terre émaillée qui brillaient d'une lumière aveuglante sous les feux du soleil. Deux vieilles femmes ramassaient chaque vase et les posaient bien droit, se perdant en longs chuchotements et se demandant où avait bien pu se fourrer on ne sait quel fil de laine bleue. Boteanu dissimulait derrière son dos une pelote et il avait peine à contenir son rire tout en faisant de l'œil à un petit paysan qui était en train de tailler dans le bois l'oiseau aux ailes affaissées, sur le pilier planté au chevet d'un jeune gars mort. Et

l'oiseau de bois ne cessait de se débattre pour prendre son essor et seul le pilier funéraire dans lequel ses pattes étaient taillées le retenait sur place.

— C'est moi qui ai la laine, Sumérien, gloussait Boteanu, et ton oiseau, c'est un coucou, quand le professeur verra ce que tu as sculpté là, il se fâchera tout rouge... Mais si tu me donnes cent lei, je ne dirai rien, je ne lui dirai pas que tu l'as trompé... Il est passablement cinglé, et peut-être même qu'il est mort, et s'il est mort, c'est du pareil au même, il ne remarquera rien, quand il regardera à gauche ce que tu as fabriqué là, il verra saint Jean Bouche d'or et, à droite, le Malin...

— De la laine bleue, que je t'ai dit, voisine, pas de la rouge... J'en avais toute une pelote et je l'ai mise dans l'un des vases, mais Dieu sait dans lequel elle peut bien être?...

Lorsqu'il ouvrit les yeux, le Sumérien vit sa mère assise sur un tabouret au pied du lit, en train de raccommoder ses chaussettes.

Elle le regarda avec des yeux noyés de larmes et lui dit:

— Dors, mon chéri, dors, tu dois être brisé de fatigue. Depuis que je t'attends, tu en as mis du temps pour arriver...

Le Sumérien croyait rêver, une fois de plus. Il se mit sur son séant puis embrassa cette petite vieille qui ressemblait si peu à la femme qui, dans son rêve, s'enquérait du fil de laine bleue.

— Je baise vos mains, mère.

— Et moi tes yeux, mon petit, je suis bien contente que tu sois venu quand je suis encore en vie.

— Que faites-vous, mère, ce sont des chaussettes de nylon ça, vous les raccommodez avec de la laine bleue?

— Je n'en ai pas d'autre, mon petit, mais ça ira aussi, tu ne peux tout de même pas aller comme ça, non? J'ai sorti du grenier les gros souliers de ton père parce qu'elle m'a dit, l'accoucheuse, que t'es arrivé nu-pieds. Une grande chance que le cuir n'a pas craqué, j'ai bien fait de les graisser alors avec de la graisse de lapin et de les remplir de paille, comme ça ils ne te gêneront pas... J'étais partie jusque chez Dumitra, à Şugag, parce qu'elle m'avait envoyé dire que sa vache était malade, mais sa vache elle s'est rétablie, c'était rien que l'hirondelle qui lui avait volé sous le ventre, et son pis ne laissait plus passer que du sang, mais je lui ai fait des incantations et elle s'est remise à donner du lait; seulement la mère Dumitra, elle, je l'ai conduite en terre, elle passait le plus clair de ses jours autour du lit, et il y avait belle lurette qu'elle attendait que le bon Dieu l'appelle à lui... Maintenant, la vache, c'est ses petits-fils qui l'ont prise, c'est comme ça qu'ils avaient arrangé avec Dumitra, qu'elle la garde jusqu'à sa mort et après, c'est eux qui l'auraient... Moi, je n'ai même pas à qui laisser le peu que je possède, parce que toi, tu es parti pour de bon et maintenant je n'ai même plus l'espoir que tu viendras ici en été, pour les vacances, ou que tu amèneras ce gosse, parce que j'ai entendu que t'as un gosse, et voilà que je mourrai un jour ou l'autre et que je l'aurai pas même vu...

— Oui, mère, j'ai un garçon, qui va sur ses sept ans... A l'automne il ira à l'école.

— Et sa mère?

— Je n'étais pas marié avec elle, on a vécu ensemble quelque temps, après on a convenu qu'elle me laisserait l'enfant et elle est partie...

— La pauvre, et qu'est-ce qu'elle peut bien devenir toute seule, sans enfant? Tu l'as baptisé au moins? Comment qu'il s'appelle?

— Ion, comme mon père. Je savais que vous en seriez contente. Mais moi pourquoi m'avez-vous donné ce nom de Benone, ce n'est pas un nom de par ici?

— C'est comme ça qu'il a voulu, le pope, l'ancien, celui d'avant Stanciu, il savait le latin, c'est lui qui t'a baptisé, il disait que tu aurais bon cœur... Mais elle s'intéresse à l'enfant au moins?

— Qui ça?

— Sa mère, pardi, c'est tout de même pas une de ces femmes qui abandonnent leurs enfants comme la poulette du coucou.

—Oui, elle s'intéresse à lui.

— Et il est beau?

— Comme tous les enfants.

— Regarde, la droite, je te l'ai raccommodée... Mais comment que t'as pu venir comme ça?

— Comment comme ça?

— Nu-pieds.

— J'ai traversé une rivière, et j'ai laissé mes chaussures dans la voiture.

— Quelle voiture?

— J'ai une voiture. A moi. J'ai voulu vous la montrer.

— Et personne ne te les prendra?

— Me prendre quoi?

— Ben, ces chaussures!

— Je les ai enfermées dans la voiture.

— D'ailleurs, ici, par chez nous, on n'a pas l'habitude de voler. Surtout dans une voiture. Tant que tu resteras ici, avec moi, tu porteras les chaussures de ton père... Il paraît que t'es un grand homme là-bas, à Bucarest... Tu parles tout le temps au téléviseur. Mon pauvre Ion, s'il avait pu vivre pour voir ça, lui aussi!... Et dis, on ne te permet de partir de là-bas, de Bucarest, que pour aller à l'étranger?

— Mais non, tenez, maintenant... Je vous prendrais bien avec moi, si vous vouliez venir.

— Aller où, grands dieux?... J'ai été rien que jusqu'à Şugag et j'ai bien cru que j'allais en mourir. Il vaudrait mieux que tu viennes toi, plus souvent. Et amène-moi aussi le petiot. Tu me l'amèneras?

— Il le faudrait, oui.

— Peut-être que tu le laisseras ici, à l'école... On a une bonne école, tu as bien vu, toi aussi, elle a fait de toi quelqu'un... Quand ils ont construit la nouvelle, les gens ont transporté le sable d'en-bas, dans la vallée, dans des sacs, sur les chevaux... Ils ont aussi amené l'électricité. Là-bas, à quelle école tu peux l'envoyer?

— Une école allemande.

— C'est comme ça qu'on fait à présent? La nôtre, elle n'est plus bonne?

— Mais si, pourquoi pas. Mais je lui ai fait apprendre une langue étrangère, dès petit, pour que cela lui soit plus facile dans la vie.

— Dieu fasse comme tu dis! Mais comment je pourrai m'entendre avec lui, je ne sais pas l'allemand, moi?

— Tout comme moi, normalement.

— Et tu pouvais pas ne pas l'abandonner?

— Qui ça?

— Sa mère. Parce que c'est un grand péché d'enlever un enfant à sa mère. Elle n'était pas fidèle?

— Laissons ça, mère, ne parlons pas de ces choses.

— Comme tu voudras! Mais c'est toi qui as commencé. Tiens, voici aussi la gauche... Tu marches toujours sur le côté, comme quand tu étais petit. Ton pauvre oncle, Visarion, le frère de ton père, il marchait lui aussi comme ça. Il est mort il y a deux ans. Ce qu'il pouvait parler souvent de toi!... Il achetait des journaux, rien que pour avoir de tes nouvelles. C'est lui qui t'a appris à tailler le bois. Tu te le rappelles?

— Bien sûr. Il était vieux?

— Oui. Mais il aurait pu vivre encore. Il disait que si tu savais qu'il est malade, tu lui enverrais peut-être bien des médicaments de Bucarest, ou bien de là-bas, de l'étranger, mais il a eu honte de t'écrire... Il faudra qu'un jour tu fasses la charité à quelqu'un pour le repos de son âme... Et quand tu passeras par le cimetière de la colline, reste à causer un peu avec lui... Et elle, elle ne veut pas le reprendre?

— Qui ça?

— Ben, cette femme que tu as eue... C'est son enfant!

— Mais non, mère, c'est la loi qui en a décidé comme ça. Mais pourquoi donc reviens-tu toujours à elle?

— Je n'arrive pas à me faire sortir ça de la tête. Et qui est-ce qui l'a élevé?

— Toujours une femme.

— Celle qui parle l'allemand?

— Oui. Je la payais au mois.

— Ça ne sert à rien. Une mère reste toujours une mère. Tu me le laisseras ici pour un temps. Ça lui fera du bien.

— Vous vous êtes complètement spiritualisée, mère, vous êtes comme une gravure de Cranach.

— Qu'est-ce que j'ai fait?

— Votre visage s'est affiné, comme celui de la Vierge que le pope Stanciu exhibait lors de la fête de l'église.

— Tu te le rappelles?

— Evidemment!

— Lui aussi, le pauvre, il s'en est allé. Il avait bon cœur. A moi, il me disait que je suis une mère d'artiste. Ça et un professeur, c'est pareil?

— Presque. Mais dites-moi: est-ce que les gens de par ici ont encore chez eux des icônes sur verre?

— Il y en a peu. Parmi les vieux. Parce qu'on les a presque toutes emportées. On raconte que ceux qui les achètent les vendent aux étrangers. Moi aussi il m'en est restée une, de la mère de ton père. L'humidité l'a un peu abîmée et la peinture s'en est un peu allée dans un coin. Autrement, le verre est encore en bon état. Est-ce que tu saurais me la réparer?

— Non, mère. Gardez-la comme elle est. Et ne l'exposez pas au soleil. Si vous vouliez bien réunir pour moi aussi quelques icônes de chez les gens, je passerais les prendre un jour. Je m'en vais vous laisser de l'argent.

— Ben, qu'est-ce que tu en veux faire?

— Je les garde.

— Voilà qui est bien. Mais respecte-les comme elles le méritent, parce que c'est chose sacrée, ça nous vient de nos ancêtres. Dans le grenier j'ai encore quelques objets que tu as taillés, du temps où t'étais tout jeune... Le pope me disait de les lui donner, mais moi je les ai gardés pour toi. Peut-être qu'ils te seront encore utiles... Tu veux pas monter les prendre?

— Plus tard. Il ne faut pas m'en vouloir si je ne vous ai pas apporté ce téléviseur que je vous ai promis. Je suis parti plutôt à l'improviste. J'ai voyagé toute la nuit.

— Toi, tu es parti pour fuir quelque chose, mon petit. Tu ne peux pas me dire quoi, à moi?

— Mais non, mère, je n'ai rien fui. J'ai eu trois jours de congé et je suis venu par ici.

— Et t'as pas eu quelque ennui?

— Bah! Qui donc n'a pas d'ennuis, mère? Je m'en vais grimper au grenier, voir ce que vous avez gardé.

— Tu disais que tu peux attendre. Pourquoi que t'as voyagé la nuit?

— Ça m'a pris comme ça. D'abord je me suis dit que j'allais sortir un peu de la ville, après je me suis laissé entraîner, et voilà, je me suis retrouvé ici...

— Il y a quelque chose qui t'a attiré ici, mon petit, ou alors c'est que ma dernière heure est venue et le bon Dieu t'a envoyé à moi, parce que j'ai pas cessé de faire des prières pour ne pas fermer les yeux avant de te revoir encore une fois. Puisque tu dis qu'aucun ennui ne t'a amené!

— Un ami à moi est mort, et je n'ai pas pu le voir. Il a mis lui-même fin à ses jours.

La vieille s'interrompit, enroula le dernier fil de laine sur la pelote bleue et dit avec un profond soupir:

— Il a dû avoir quelque chose sur le cœur, autrement il l'aurait pas fait. Et toi tu n'as pas pu l'aider?

— Mais si, je l'ai aidé, mère... Dans la nuit où il s'est décidé à faire ce geste, je lui ai prêté cent lei... Et je lui suis venu en aide une autre fois aussi... Et puis... Hier soir, il m'est apparu en rêve, il disait qu'il est venu me rendre mon argent.

— Il doit avoir quelque chose contre toi...

— Qui ça, mère, le mort?

— Oui, le mort... Tu ne lui as rien fait?

— Que veux-tu que je lui fasse, mère, c'était mon ami.

— Et il n'a trouvé personne d'autre à qui demander de l'argent?

— On ne lui en a peut-être pas donné... Pourtant il disait que c'était moi qu'il attendait. Peut-être même n'est-il pas allé demander de l'argent aux autres.

— Tu devrais te rappeler tout ce que vous avez discuté entre vous cette nuit-là. Et donner une réponse à tout ce qu'il t'a demandé. Et faire aussi la charité à quelqu'un, donner cent lei à un inconnu, au matin, sur la grand-route, sans quoi il ne t'absoudra pas. Et il te torturera jusqu'à ce qu'il en ait assez, mais tu sais, les morts, et surtout ceux à qui on n'a pas fait que du bien dans la vie, mais aussi assez de mal, il se passe longtemps avant qu'ils en aient assez...

— Il m'a simplement dit qu'il était fatigué... Terriblement fatigué. Et qu'il était chagriné d'avoir dû renoncer avant de pouvoir entreprendre quelque chose. Mais je vois que vous êtes bien superstitieuse, mère. Vous allez me faire croire moi aussi aux revenants.

— Moi, je ne crois qu'aux hommes, mon petit. Parce qu'en chaque homme, et dans le juste, et dans le misérable, il y a une petite part de Dieu. Dis voir, mon petit Benone, là-bas où tu es, est-ce que tu es un homme bon?

Le Sumérien hésita un instant. Puis il répondit, en rougissant:

— Comment vous dire, mère... Certains assurent que je le suis... La plupart...

— Mais toi, mon enfant, que crois-tu?

— Je vous ai dit... Mais je ne suis pas venu me confesser?...

L'art est caractère, Sumérien, rien que caractère, lui avait dit Boteanu ce soir-là. Tout au long de sa vie, l'artiste peine sur son caractère, et le poème, la sculpture, la symphonie ou le roman ne sont rien d'autre que la sueur de cette peine... Et toi, il y a longtemps que tu n'as plus sué...

— Va, grimpe au grenier, mon enfant et cherche ces bois taillés. Peut-être qu'ils te serviront encore à quelque chose... Moi, je m'en vais te préparer quelque chose à manger.

Le grenier sentait la fumée, l'échandole moisie et l'enfance. Il y faisait une chaleur sèche, les guêpes bourdonnaient autour d'une tresse de tranches de pommes enfilées, les araignées tissaient des toiles molles. Il se jeta sur un tas de foin, ferma les yeux en se grisant de son arôme, et sombrant peu à peu dans le sommeil, il vit un rêve bizarre qu'il ne devait plus jamais se rappeler, plus jamais...

*En français par Aurel George Boeşteanu*

---

# PAUL GOMA

## « C'te garce »

— Allons, ouste, pépère, on ferme! Finie la comédie! lui lance Jean, le gérant du bistrot « Zărzărica ». On se reverra demain! Maintenant bye-bye! On sonne la retraite!...

Liţă Boc regarde en louchant celui qui vient de lui parler; il ne le voit pas, mais il sait qui c'est.

— C'est bon! constate-t-il et il se résigne.

Il porte une dernière fois le verre à sa bouche. Il le croyait vide, il aurait voulu qu'il soit vide, mais il restait encore, au fond, un doigt de gnole et il l'avale tout de travers. Après avoir fini de tousser, il s'essuie la bouche, digne, puis, se dirige, raide, vers la porte.

— C'est ça! dit-il en tâtonnant les trois marches de ciment. Le bitume du trottoir est chaud et il l'écoute quelque temps à travers ses semelles. Derrière lui, le rideau de fer roule, tombant joliment et disloquant la nuit.

— Ben... dit encore le vieux d'une autre voix, maintenant que le rideau s'est tu et que le trottoir s'est approché.

— Ben quoi... pense-t-il encore et il a bien envie de revenir sur ses pas pour faire un détour par la pompe à essence. Voyons, voyons — s'encourage-t-il lui-même et il se met en route.

« C'te garce » envoie à sa rencontre les rues désertes s'étendant, menaçantes, toutes derrière son dos, le guettant; elles l'attendent de face et aux carrefours, elles lui percent les côtes en même temps que le vent venu des grottes et les feuilles de noyer. Quand il sent qu'elles deviennent par trop effrontées, Liţă Boc s'arrête pour leur crier après, pour les disperser. Mais elles le connaissent et s'enfuient en tapinois, et lui se réjouit et cligne de l'œil: « Quoi alors?! »

Les rues étroites sont demeurées dans l'ombre. Elles n'osent pas se traîner jusque dans le quartier des grands immeubles. Elles pourraient buter contre les amas de terre, de tuyaux et de bouts de fer. Le vieux n'y trébuche pas, lui. Il connaît bien tout cela. Il s'arrête près du tourniquet des gosses, arrose abondamment, avec des arrêts et des reprises, la planche que les petites culottes des mioches ont rendue toute luisante.

— Bougres de gosses! Vous jouez et vous faites très bien et maintenant v'là que tout d'un coup c'est comme si vous aviez avalé votre langue... que mon cœur en est tout bouleversé. Et pourquoi que vous ne faites plus de boucan, hein?

Il lève le regard vers le mur gigantesque, que viennent briser par endroits des lumières attardées:

— Hé là-bas! Qu'est-ce qui vous prend de roupiller, espèces d'abrutis?

Il essuie de son pouce les coins de ses lèvres, tire sur son veston pour le défriper, puis, renversant sa tête en arrière, il lâche de sa voix tonitruante:

— Ré-veiiillez-vous!

Il se met à cogner aux murs, aux carreaux, il guette le claquement des croisées qu'on ouvre, il attend de voir apparaître les têtes ébouriffées, aux yeux et à la voix ensommeillés, ronchonnant, menaçant, jurant. Mais, comme jamais encore, l'immense bâtisse reste muette.

— Ils roupillent... Ben, pourquoi qu'ils roupillent? Est-ce que je roupille, moi?....

Sa colère se change en compassion à son propre égard. Il se lamente, grattant le gravier de son soulier.

— Eh quoi, je n'en aurais pas le droit, moi aussi? J'ai ma retraite pour avoir fait de la bonne besogne et l'Etat m'a donné une pension. Et c'est vous autres que j'ai servis. Si j'avais pas été là... Allons, ouste, debout là-dedans! Gare au loup... il vient bouffer les moutons! crie-t-il à s'époumonner, sentant les yeux lui sortir de la tête et les veines de son cou se gonfler.

La grande bâtisse ne lui répond pas. Liţă s'approche de la porte, mais à ce moment-là commencent à pleuvoir des étages des flots d'eau, des planches, des boîtes vides, des pots, une passoire et un gros bouquin qui le frappe à l'épaule à la lui démolir. Il s'abrite, dégrisé, sous la visière en béton de l'entrée, d'où il lance pendant une bonne minute toute une gamme de jurons fleuris. Quand il a fini, il s'essuie les lèvres satisfait, et entend alors la mère Cirloï du troisième:

— Sacré barbon! T'as pas fini de faire du boucan? Les braves gens peuvent pas se reposer à cause de toi!

— Ferme-la, toi là-bas, sale moricaude! lui jette-t-il en trépignant. Tu pues à force de pioncer et tes fesses elles démolissent la porte quand elles y passent... et le type moustachu qui vient te voir quand ton homme travaille de nuit, il en pincera plus pour toi...

La femme éclate dans un « iiii » aigu comme un fil de fer, et le vieux se trémousse et s'essuie les lèvres.

— Vous en faites donc pas, madame Vetuţa. Demain, on va le faire déguerpir de l'immeuble, ce vieil imbécile — lance pour la calmer, de sa fenêtre, Marincea du second.

— L'imbécile c'est la mère qui t'a pondu! bohémien! Tu crois peut-être que je ne sais pas, moi, d'où te vient l'argent que t'as pour la bagnole? dit Liţă d'un ton presque amical. Va pas me chercher querelle, toi, là-bas, si tu veux pas que je t'envoie paître et aussi en tôle, parce que j'en sais long, moi, sur ce que vous valez tous tant que vous êtes....

Plus moyen de l'arrêter. En pleine nuit, il ébranle tous les bonheurs familiaux, il ne se soucie pas de se taire et il mugit ce qu'il sait vers les croisées qui, maintenant, se tiennent aux aguets: les maris l'apprennent, les femmes l'apprennent, les voisins en font des gorges chaudes, et ceux qui ne devraient rien en savoir. Liţă, sans passion, les dépouille de leurs illusions et les expose tels quels, tout nus, au vu et au su de tout le monde.

Alors les chefs de famille descendent en pyjama; ils s'attendent l'un l'autre en bas, dans le hall, près de l'ascenseur et, lorsqu'ils trouvent qu'ils sont assez nombreux, se jettent sur Liţă Boc, le rossent sauvagement, chacun avec ce qui lui tombe sous la main, et après l'avoir achevé, ils envoient chercher le sergent de ville qui se tient au coin de l'immeuble d'en face. Mais, avant que celui-ci, n'arrive, Ionete et sa femme Letiţia, la nièce du vieux, le montent chez eux, au sixième.

Le vieillard se tient allongé sur le dos, la tête à même le lit, sans oreiller. Il geint de temps à autre et pas à cause de la douleur, cela lui passera, mais que deviendront, quand il ne sera plus là, tous ces gens sur lesquels il veillait toutes les nuits, pour les préserver de « c'te garce »? Il se tient ainsi, allongé sur le dos, sans oreiller, gémissant par moments — son immense douleur c'est que les gens, ces imbéciles ne comprennent, même pas en ce moment, quel danger les menace. Lui, il n'en a plus pour longtemps, et il ne s'en trouvera pas un autre pour les avertir — au clairon, de son gourdin, en gueulant, ou en battant du tambour — que «c'te garce» guette, quand ils roupillent, le moment de les endormir pour l'éternité, en les couvrant de son aile.

Il se tient là, étendu, la tête à plat, sans oreiller, le vieux. Tout est pardonné ici-bas, car au-delà, il n'y a que le sommeil et le vide. Il appelle dans sa chambre les papillons d'antan, parés de mille couleurs, et les papillons viennent en voletant, ils sont tous à lui.

Ils défilent tour à tour, ne s'attardant qu'autant qu'il faut pour adoucir son regard éteint . . .

Tout au début, il n'y avait que le môme Lițucă à Jitaru, qui n'aimait pas beaucoup se mêler aux jeux des gosses de son âge, depuis qu'il avait failli se noyer dans la vallée, à Salca, où l'eau avait des reflets verts et vous saisissait quand on y plongeait. Il aimait mieux bricoler dans la cour et à l'écurie, pour que son père le comble d'éloges et l'emmène le vendredi à la foire de Făgăraş.

La ville, avec ses maisons, ses rues pavées, ses messieurs vêtus comme des pitres, ne lui disait pas grand-chose. Lui, ce qui lui plaisait c'était la foire toute remuante, l'odeur de céréales, de fruits, de crottin de cheval et, par-dessus tout, le brouhaha que faisaient les marchands en offrant leurs produits ou en interpellant par-dessus les têtes les connaissances qu'ils voyaient passer. Lui, il se tenait perché tout là-haut, sur la pile de sacs — les siens ne vendaient que du blé — et il ne lui fallait ni pain d'épices, ni crécelles, ni chapeau neuf. Y avait qu'à le laisser regarder de tous ses yeux et écouter de toutes ses oreilles. Il avait l'air de s'assoupir tout en écoutant; il reposait comme cela sa tête sur le boucan, cela le délassait.

Le matin, à la fraîche, c'était le plus grand gosse de la foire, perché sur les sacs au sommet du chariot, et ce qu'il y avait à voir ou à entendre arrivait parfaitement jusqu'à lui. Mais les heures passaient et il descendait à mesure que les acheteurs acquéraient les sacs de blé.

— Descends, Lițucă, aussi du dernier . . . C'est fini, mon petit — disait son père vers midi et il était content Jitaru. Il faisait tourner sa large ceinture de cuir et on aurait dit qu'il avait encore grandi, qu'il était devenu plus large d'épaules — comme ce jour-là où le buffle s'était échappé de l'écurie de la mairie et que les gens se sauvaient, pris de panique, se cachant dans les cours, et que le vent soufflait si fort dans la rue de la mairie, et que lui seul était sorti, un mégot au coin des lèvres, avait repoussé son chapeau sur la nuque, s'était débarrassé de sa touloupe sur un banc, en la faisant tomber de ses épaules, et était allé à la rencontre du buffle, les coudes écartés; les hommes lui conseillaient de se tirer, les femmes criaient, mais lui avançait toujours et le buffle attendait tête haute et c'était comme s'il se fut changé en pierre, jusqu'à ses yeux qui étaient fixes et Jitaru l'a attrapé par l'une des cornes, puis il a saisi l'anneau qui lui trouait le nez et il a fallu qu'il lui fiche un coup de pied au ventre pour le faire sortir de son immobilité, après quoi le buffle s'est laissé amener par l'anneau, tout tremblant et en lâchant sa bouse, comme un veau chétif. Mais Lițucă s'attristait en regardant, dépité, l'homme qui lui prenait son dernier sac, juste maintenant que la foire battait son plein et que le fracas atteignait son comble.

Après, il se tenait sur la ridelle du chariot, mais de là il n'arrivait pas à voir ce qu'il devait y avoir de beau. Le soir tombait, il avait froid et les larmes l'étouffaient, et son père tirait le chariot un peu à l'écart, le conduisant du côté où l'on vendait des crécelles et des flûtes. Lui ne comprenait pas pourquoi son père était si gai en marchant parmi tant de jambes et ce qu'il y en avait des jambes! et si grandes! Tout en haut il y avait un tas de chapeaux qui lui dérobaient le soleil et assourdissaient les paroles. Lițucă tenait la main de son père de ses deux menottes, regardant craintivement autour de lui, comme s'il craignait que les chiens ne lui sautent dessus; c'était comme s'il se fut trouvé dans un champ de blé, humide et chaud.

La foire finie, ils s'arrêtaient au caboulot de Greavu, près de la citadelle. Jitaru y avait sa table réservée tous les vendredis et, près d'elle, dans le mur, une niche où il plaçait le gosse avec, à côté de lui, une petite besace remplie de sucreries. Quand son père poussait son chapeau sur la nuque et criait à pleine gorge: « Allons, buvons . . . oublions tout, buvons et les bœufs et le chariot! », on voyait s'amener le cabaretier lui-même, qui serrait d'abord la main du père, prenait luï aussi un verre, debout, puis — tenant entre le pouce et l'index un autre verre rempli de quelque chose de jaune et de sucré — il l'apportait à Lițucă.

Au caboulot aussi il y avait pas mal de choses à voir et à entendre. Des gens braillaient, chantaient, se vantaient ou se taquinaient l'un l'autre, mais sans méchanceté, et les autres rigolaient, les encourageant. Et soudain, on voyait paraître Lăscuț et ses tziganes; ils faisaient leur entrée aux sons

d'une marche qu'ils avaient l'habitude de jouer dans les noces. Les gens poussaient des cris de joie, se rangeaient pour les laisser passer. Lăscuţ disait poliment « bonjour » à tout le monde, et la dent en or qu'il avait de côté brillait et quand il se mettait à chanter l'une de ses complaintes, avec des notes montantes et descendantes, Jitaru appuyait sa joue dans sa paume, poussait un soupir, hochait la tête, son front se plissait et un voile de mélancolie s'étendait sur tous, leurs yeux regardant fixement leur verre. Le cabaretier écoutait lui aussi, les mains enveloppées dans son tablier, et plus personne ne demandait à boire. Puis Lăscuţ tournait sa clarinette vers ses tziganes et entamait une danse si endiablée, que les verres se prenaient à sauter sur les tables où chacun tapait du poing et les cris montaient jusqu'au plafond à l'en crever.

Liţucă aimait les gens gais; les uns, il les connaissait: c'étaient des pays à eux; les autres lui étaient inconnus, mais ils étaient tous beaux quand ils chantaient, les cheveux leur collaient au front car ils avaient chaud, leurs joues étaient vermeilles, pourtant il n'y en avait pas un seul qui put se comparer à Jitaru. Lorsqu'il élevait la voix pour dire quelque chose, tous tournaient la tête pour l'écouter. Quand il en poussait une, assis à califourchon sur le banc, levant la main droite, baissant les paupières, Lăscuţ s'amenait tout de suite, sans attendre qu'on l'y invite, pour l'accompagner à la clarinette, et il faisait sortir de son instrument, avec ses doigts crochus et agiles, les sons les plus mélodieux, et la voix de Jitaru devenait alors pareille à une route large et sans fin. Les tziganes, Liţucă les aimait bien aussi: Lăscuţ parce qu'en chantant il fermait les yeux à la manière des coqs et que les veines de son cou se gonflaient comme des serpents; le violoneux parce qu'il tenait son instrument appuyé sur son sein gauche et battait drôlement du pied; mais celui qu'il aimait le plus c'était Laë, celui qui tenait la grosse caisse et faisait boum! boum! boum! si fort que cela retentissait jusque dans sa poitrine; et lorsqu'il faisait marcher aussi les deux cymbales jaunes, c'était si bon que le petit se penchait vers son père et lui fichait un coup de poing sur son chapeau en poussant, lui aussi, un cri aigu de sa voix enfantine.

Le soir, dans le chariot vide, il était triste, même lorsque la lune brillait; les essieux ne grinçaient pas, on roulait comme sur du coton et alors il avait froid. Quand il n'en pouvait plus, il se prenait à secouer son père:

— Papa, chante voir un peu cette complainte . . .

Jitaru se grattait la nuque, tout ensommeillé, s'appuyait à la ridelle et commençait à chanter en hoquetant aux fondrières, *Depuis notre fenêtre* . . . Au bout de chaque couplet, il poussait un « Hue, bouvillon, la belle en a un bedon . . . »

Liţucă se collait à lui, posait son oreille sur la poitrine chaude et moite, qui sentait à papa, et écoutait les roulements qui arrivaient d'au-delà de ses côtes. Alors il n'avait plus peur de personne et, de temps à autre, poussait un grand cri de joie, puis, saisissant le fouet, il tapait sur les bœufs pour chasser la nuit; les bœufs se précipitaient lourdement, cognant leurs cornes au joug, mais Jitaru l'empoignait par le fond de son pantalon et le faisait choir dans le chariot: « Veux-tu les laisser tranquilles! Tu vas les faire crever! » Il lâchait le fouet, les bœufs se calmaient, le chariot ne cahotait plus et la tête de Jitaru se remettait à dodeliner. Et le gosse se prenait à le secouer de nouveau:

— Allons, 'tit père, jouons à nous appeler!

Et son père l'appelait alors comme s'il se fut trouvé sur l'autre colline:

— Héééé, Liţucăăăă! . . .

— Qu'est-ce qu'il y a, papaaa?! répondait-il de toutes ses forces.

— Qu'est-ce que tu fais, toi-oi-oi?

Et lui, voulant prolonger la conversation:

— Qu'est-ce que tu dis, eeeh? . . .

Et ça allait ainsi, tantôt chantant, tantôt s'interpellant, puis, finalement, ils arrivaient au village et entendaient les chiens aboyer à qui mieux mieux.

Pas une seule chasse au sanglier, l'automne, dans la forêt du Ticuş ou, plus loin, à Turzunul Mateiaşului, sans que son père n'en soit. Il venait des messieurs en auto de loin, de Sibiu, de Braşov ou de Cluj, et alors le Jitaru se rasait de frais, mettait son feutre vert à houppe, et sa mère allumait le feu dans la chambre du devant.

Une fois — c'était sa première année de classe — il supplia son père:

— Emmène-moi aussi, 'tit père...

— Reste tranquille, moutard, et si quelqu'un allait te tirer dessus, Dieu préserve, ou si quelque bête féroce venait à te fiche un coup de croc!... fit, effrayé, Jitaru, et sa mère le cingla de sa baguette.

Mais Lițucă pleurnicha toute la journée et, finalement, son père l'emmena. Ils s'arrêtèrent dans une clairière et Jitaru lui montra un hêtre touffu:

— Tu le vois? C'est là ta place!

Il le fit monter sur une branche grosse comme un siège et l'y attacha au moyen d'une mince chaîne à cadenas:

— Faut pas avoir la frousse... au bout du compte t'es un grand gars maintenant... Je t'attache pour que tu ne tombes pas en voyant les sangliers...

Il l'enveloppa dans une petite touloupe, accrocha à portée de sa main une gourde et la besace à provisions.

— T'es là comme au théâtre — rigola-t-il ensuite d'en bas.

— Va pas me laisser là... fit le gosse en geignant.

— Fais pas l'andouille, allons! répliqua Jitaru d'un ton de reproche.

Lițucă était loin d'être sot, il était certain que son père n'allait pas le laisser là, il regarda donc tranquillement les chasseurs s'éloigner vers la droite, tandis que les rabatteurs allaient à gauche pour contourner le ruisseau. Maintenant il était le plus grand gosse de la forêt et peut-être même de tout le pays du Făgăraş. Plus haut que perché sur les sacs, à la foire, plus grand même que son père. Il se mit à attendre, assis là sur sa branche, comme lorsqu'ils arrivaient en ville à l'aube et que ni les voix, ni les odeurs n'étaient encore réveillées. Des sangliers, il en avait suffisamment vus — Jitaru les apportait dans son chariot, recourverts de foin et de rafles — et il n'en avait pas peur. Et puis, là, dans le hêtre, rien ne pouvait l'atteindre, aucune bête sauvage; si l'ours venait à s'amener, il n'aurait qu'à lui fiche un coup de pied sur son mufle, et bouf! il retomberait dans l'herbe comme une masse. Mais l'ours ne venait pas, ni la biche, ni même le lièvre-longues oreilles; seules des pies fendaient l'air de la clairière.

La lumière est douce, trempée de brouillard; pas un souffle de vent pour faire bouger les branches; on n'entend ni le grincement des chariots chargés de céréales ou de pommes, venus des montagnes, personne ne crie par-dessus les têtes; Laë ne fait pas, lui non plus, boum! boum! boum! de sa grosse caisse, pour que cela retentisse jusque dans sa poitrine. Lițucă tente de manger, mais le canif lui tombe des mains, le lard est fibreux, il se rebiffe quand on y mord, et Licuță a envie de pleurer de froid. Mais il ne pleure pas, car, si le père l'entend, il ne l'emmènera plus une autre fois... C'est pas pour dire, mais la forêt il ne l'aime pas, il croyait que Jitaru allait l'emmener avec les chasseurs — passe-moi ce fusil, papa, que je tire sur le sanglier — et son père — tiens, petit — et lui boum! et le sanglier bouf! à terre, et encore boum! tout le monde se réjouirait et son dos ne gèlerait plus. Et on n'entend plus les chiens, ni les branches craquer; sa poitrine lui fait mal et ses oreilles tintent de tant de silence; le brouillard est toujours moins dense, le soleil commence à percer au-dessus de la Măgura; si, au moins, les pies jacassaient, mais elles se sont tapies, elles aussi, les bougresses, ah! si j'avais un fusil! Il frapperait bien de son canif contre sa gourde, mais il vient de le laisser tomber et puis la gourde se briserait; il chanterait ou bien il jouerait avec son père à s'appeler, ah! qu'il ferait bon brailler de toutes ses forces « papaaa » et, lui, il en a des forces. Tiens, il ne se noierait plus, peut-être, comme alors dans la Vallée, lorsqu'il ne voulait pas avaler de l'eau et que la flotte lui entrait dans la bouche et lui fourrait ses doigts dans les oreilles et il sentait que « c'te garce », elle arrivait, muette. Maintenant c'était comme ça aussi, mais on l'a attaché à l'arbre avec une chaîne et un cadenas, sinon il saurait bien, lui, que faire. Enfin, son père lui a recommandé de ne pas crier, parce qu'alors les sangliers prendraient peur et les messieurs se fâcheraient tout rouge, mais lui il s'en fiche des messieurs, il n'en a pas besoin de sangliers, lui, il ne veut pas se noyer et va se mettre à gueuler parce qu'encore un peu et il n'en pourra plus.

Il respira profondément et quand il fut sur le point de pousser un grand cri à faire éclater la forêt, il entendit, c'est vrai très loin, les aboiements des chiens, des craquements de branches

cassées et les voix des rabatteurs. Il dégonfla ses poumons et s'endormit brusquement, tel qu'il était là, enchaîné, rassuré d'être à l'abri de « c'te garce » qui s'amenait en douce.

Des sangliers, il ne voulut plus en entendre parler, mais Jitaru, lui, continuait à parler, grand et beau, coiffé de son chapeau à houppe et les messieurs derrière lui, et voilà qu'un autre automne, les gens l'ont ramené, recouvert de foin, dans le chariot; comme celui-ci passait à hauteur de l'école, c'était justement la récréation, il s'est mis à frissonner, comme s'il avait un pressentiment, mais il dit à quelqu'un, tout fier: « Çui-là, c'est papa qui l'a tiré! . . . » et quand il rentra à la maison, sa mère se roulait par terre, les bonnes femmes la soutenaient: « Un malheur c'est vite arrivé, ma bonne Ana! Dieu l'a voulu — le Seigneur l'a donné, le Seigneur l'a repris . . . », et c'était pas le sanglier, c'était Jitaru, tout blanc et vidé de son sang, qu'était sur la table, derrière les cierges, il ne disait pas un mot, ne chantait pas et Liţucă ne se serait pas bien senti s'il n'y avait pas eu toutes ces commères et leurs lamentations, et ce n'est que lorsqu'il finit par comprendre que Jitaru n'irait plus jamais à la foire et puis après chez Greavu et puis dans le chariot pour y chanter et aiguillonner les bœufs « Hue, bouvillon, la belle en a un bedon! » et qu'ils ne s'appelleraient plus jamais comme sur la colline, qu'il s'attrista mais pas trop. Pendant trois jours, leur maison fut toute gaie, les femmes pleuraient, disaient du bien de Jitaru; à la veillée, les hommes buvaient de la gnole et jouaient aux cartes, puis le pope chanta et on tira les cloches. Et lorsque les cloches se turent, leur maison devint plus grande; lui allait en classe, où il y avait des gosses, les messieurs donnèrent de l'argent à sa mère qui acheta des chevaux, et il faisait trop mauvais pour aller à la foire.

A l'école, ça n'allait pas mal non plus; le maître l'avait chargé, lui, de sonner la clochette pour annoncer la récréation. Il était assis au premier rang et tellement sage que les épaules lui faisaient mal à force de ne pas bouger, et quand le maître disait: « Boc Nicolae, la récréation! » il se détendait brusquement, saisissait la clochette qui était sur la chaire et sortait dans le couloir. Il fermait bien la porte derrière lui et allait écouter le calme qui régnait dans les autres classes. En arrivant à la porte au-delà de laquelle enseignait la femme du maître d'école, il éprouvait quelque pitié mais aussi quelque dépit à se dire que ceux-là ne se doutaient pas de ce qu'il mijotait lui. Il fourrait doucement sa main droite dans la poignée en cuir et, s'arc-boutant sur ses jambes, se mettait à sonner. A sonner, à sonner . . . les enfants sortaient de classe, bruyants, passaient devant lui en courant et lui n'arrêtait pas de sonner avant que le maître ne crie:

— Assez! On a entendu!

Pendant la récréation, il ne se mêlait pas aux jeux des autres; il se tenait sur les marches, la clochette bien cachée sous ses nippes, à même la peau, pour l'avoir à sa portée au moment où le maître dirait: « Boc Nicolae, sonne la fin de la récréation! » et lui, il se mettrait à sonner, mais pas avec le même plaisir qu'avant, maintenant qu'il fallait que ses condisciples se tiennent tranquilles, et avec la peur qu'un autre n'aille prendre sa place et qu'il n'ait plus rien à attendre pendant les leçons.

Après avoir achevé six classes primaires, et que le maître d'école lui eut délivré un bon certificat, sa mère se mit à le faire travailler: elle l'envoyait aux champs avec Traïan Şercaïţeanul, qu'elle avait épousé en secondes noces. Liţă s'ennuyait à en crever; avec Traïan, il se sentait plus seul aux champs que s'il l'avait été réellement. Celui-ci était comme la terre, tout ce qu'il savait c'était trimer, se taire et boire de la flotte comme un cheval, et lui, il lui prenait une envie folle de fuir par-delà les labours, pour y trouver du monde, et alors il se mit à enjôler le pope, car Romi le bedeau venait justement de trépasser.

Sa mère lui en dit de toutes les couleurs: qu'il avait du sang de bohémien dans les veines, que c'était les gimblettes qui lui mettaient l'eau à la bouche, que le monde allait se ficher de lui, enfin quoi? il crevait de faim chez lui peut-être? Rien n'y fit.

Dès lors, il ne travailla plus que dans la cour, à l'écurie, au potager et il tournait tout le temps les yeux vers le ciel, pour voir si le temps ne changeait pas, ou bien il allait chez le pope lui demander s'il n'y avais pas de mort. Il sonnait les cloches tous les jours et les faisait tinter longtemps jusqu'à ce qu'il en ait assez, et alors on voyait arriver dare-dare le pope: « Qu'est-ce

qu'il y a, le gars, pourquoi que tu les tires?» « Bien, mon Père, regardez voir un peu ce gros nuage . . . çui-là, il amène sûrement la grêle . . . » Ou bien: « aujourd'hui, c'est la Saint Un Tel et Un Tel s'appelle comme ça». Ou encore: « Voilà huit jours qu'on a enterré le fils à Suciu et je sonne pour le repos de son âme . . . »

Quand il a fait son service, le pope a presque langui après lui. Et quand Liţă a été libéré, c'est pas chez lui qu'il s'est rendu, comme tout un chacun, mais chez le pope.

— Des cloches, mon Père, des cloches, c'est ça qu'il nous faut, nous n'en avons que deux et encore elles sont petites; j'ai vu, moi, en Moldavie, que dans n'importe quel patelin, aussi piteux qu'il soit, il y en a au moins six, on peut en jouer que c'est un plaisir et le monde sait à quoi s'en tenir . . . chaque événement on l'annonce par un autre carillon.

Les jours suivants, il ne lâcha plus le pope d'une semelle, si bien que celui-ci invita les membres du Conseil municipal et fut tout surpris de les entendre dire qu'eux aussi avaient pensé à cela, qu'un village aussi riche que le leur c'était une honte qu'il n'ait pas ce que l'on n'avait encore jamais vu dans le Făgăraş: ceux de Grid ou d'Ohaba allaient en crever d'envie. Ils étaient disposés à donner — outre l'argent mis déjà de côté — d'autres sommes encore, cet automne quand ils vendraient leur récolte et des bestiaux, et Liţă, fallait le faire monter dans le train et l'envoyer à Sibiu, chez Rigăr, pour y acheter des cloches.

— Braves gens, tenta le pope, mais notre tour elle ne peut en tenir que deux! Où pourrions-nous en accrocher six . . . la tour pourrait s'écrouler, Dieu préserve!

Les gens le tranquillisèrent:

— Liţă a un projet fameux: on les installe dehors jusqu'à ce qu'on bâtisse une autre église; celle-ci est bien trop petite. On pensait justement à ce qu'ils devaient en dire ceux des autres villages: qu'on est dans la mouise . . .

L'année d'après, Liţă jouait à ravir de ses cloches. Il en avait attaché les battants, lui seul savait comment, et, s'il l'avait voulu, il aurait même pu jouer dessus une complainte. Les premiers temps, il les fit sonner tout le temps, pour s'y faire et pour que les gens apprennent à reconnaître et à distinguer chaque carillon; puis, en plus des choses religieuses — et comme ils n'avaient pas de tour à horloge qui sonne les heures, ainsi qu'en possédaient les Saxons de Şercaïa — il les tirait le matin à six heures, à midi et à huit heures du soir.

Les choses allèrent comme cela quelques années durant jusqu'à un certain soir d'hiver où Liţă vida plusieurs verres à Şercaïa avec des Gridois qui se mirent à se moquer de lui: « T'es que le larbin du pope, t'es pas maître de tes cloches, je te parie un demi-setier de gnole que t'as pas le courage de les sonner, comme pour le feu, à minuit . . . » Liţă est devenu blême, a topé là, les Gridois l'ont conduit dans leur traîneau. Liţă s'est frayé à grand-peine un chemin à travers la neige et l'obscurité pour arriver aux cloches et il s'est mis à sonner le tocsin sur la grosse cloche.

Les gens sautèrent de leur lit, attrapant seaux, fourches et pelles, pour porter secours et, quand ils se rendirent compte que c'était une farce, ils tombèrent à bras raccourcis sur Liţă et décidèrent de ne plus lui permettre de servir comme bedeau.

Le lendemain, la tête pansée, s'appuyant sur un bâton, Liţă alla trouver le pope: « Mon Père, je ne le ferai plus . . . ce sont ces Gridois qui m'ont fait marcher . . . ils m'ont soûlé et je ne savais plus rien de rien . . . je vous en prie, pardonnez-moi . . .» Mais le pope: « Non, Liţă, tu t'es moqué de nous tous et de la sainte église! Qu'est-ce que tu t'es dit? que c'était ta cour et tes cloches . . .» et le pope n'arrêtait pas de répéter les mêmes mots et les autres gens disaient la même chose et alors Liţă tomba malade de chagrin.

— Mais t'en fais donc pas tant pour ça! lui disait sa mère. Ça vaut bien la peine de se faire tant de mauvais sang! Laisse donc à d'autres le soin de les tirer! Qu'est-ce que ça peut bien te faire à toi?

Cependant, Liţă, les yeux fixés au plafond, soupirait. Le silence, il ne le supportait pas, ça lui pesait, l'oppressait, au point de lui couper le souffle, surtout la nuit il était pris de sueurs froides, il lui semblait voir s'amener « c'te garce», muette, et il n'arrivait pas à la chasser, n'y parvenait pas et alors il allait chercher un broc ou une écuelle en fer blanc et se mettait à taper contre le haut du lit pour lui faire peur, et cela le calmait un brin, mais sa mère se réveillait et elle

l'attrapait; lui ne répliquait rien à tout ce qu'elle lui lançait parce qu'alors la maison revivait et « c'te garce» battait en retraite.

Quand il releva de maladie, son visage était tout émacié et il avait les mâchoires serrées., Le premier jour, il s'habilla proprement et, tout roide, s'en alla droit à la mairie. Le lendemain, il était tambour.

Alors tout alla bien, il avait toujours quelque chose à faire, les gendarmes étaient à côté, il venait des gens toute la journée, le téléphone n'arrêtait pas de sonner, et c'était lui qui y répondait en se tenant au garde à vous et avec des mots clairs et précis. Mais sa plus grande joie c'était d'aller à travers le village avec des ordonnances. Le vieux tambour de cuir n'étant pas de son goût, il s'en procura un autre en tôle. Il se mettait à battre dessus longuement sur les marches mêmes de la mairie. Il y tapait à le faire crever et lorsqu'il pensait avoir été entendu, il commençait:

— Avis à chacun!...

Après avoir crié tout ce qu'il fallait qu'on sache, à haute et intelligible voix, il achevait par:

— Celui qui n'obtempère pas sera fourré au bloc!

Puis il repartait, d'un pas martial, assourdissant le village du bruit de sa ferraille.

Comme il faisait trop de boucan, il arrivait que les gens lui disent:

— Finis donc de tant frapper sur ce maudit truc! Les gosses ils vont en avoir les sangs tournés!...

Mais Liţă ne parlait plus aux gens que pour intérêt de service. Aux portes de ceux qui faisaient partie du conseil municipal, chez le pope et devant l'église, au moment de la messe, il lisait ses ordonnances avec une telle vigueur que ses yeux lui sortaient des orbites, ameutant les chiens et troublant la prière des fidèles. Et même si certaines ordonnances ne prévoyaient guère de sanctions en cas de non-obéissance: « Celui qui a des bœufs à vendre qu'il les conduise à Şercaïa, chez König; Celui dont les semailles ont été endommagées par la grêle, qu'il adresse une demande à la société « Transilvania», Liţă ajoutait de son propre chef, en rugissant:

— Celui qui n'obtempère pas sera fourré au bloc!

Et pendant qu'il battait du tambour, v'là la guerre qui lui tombe dessus.

Parce qu'il avait été, pendant son service militaire, clairon deux mois durant, il demanda, une fois au front, qu'on lui donne la même charge. Ses supérieurs n'avaient guère le temps de s'occuper de lui, mais Liţă n'en démordait pas. Pendant deux ans, chaque fois qu'il en avait l'occasion, il sortait du rang pour exposer sa requête. Une fois, lors d'un encerclement, il alla trouver le commandant Călăraşu et se présenta selon le règlement:

— Mon commandant, je suis le caporal Boc Nicolae et je vous prie de me nommer clairon, parce que Cavafu est mort et moi ça fait deux ans que je ne fais qu'attendre, et vous avez nommé Stolnicu, mais lui il n'a pas de souffle et il sait pas y faire; moi, mon commandant, vous n'avez qu'à me regarder, à vos ordres, je m'y entends, avant aussi j'étais clairon... et dans mon village... j'ai été tambour... toujours... à vos ordres, mon commandant...

— Qu'est-ce que vous voulez, caporal? demanda le commandant en levant ses yeux rougis.

— Je veux être clairon, mon commandant, clairon, et je vous prie de me faire faire un essai et si vous n'êtes pas content... alors...

— Clairon? A l'instant même? Et pour sonner quoi?...

— Ce qu'on me commandera... à vos ordres, mon commandant.. n'importe quoi, pourvu que je sonne...

— C'est bon, caporal, on peut crever même sans votre clairon — a ajouté le commandant.

Liţă s'est traîné comme étourdi jusqu'auprès de ses camarades. Tout le monde a une dent contre lui, c'est pour ça qu'on refuse de le nommer clairon. Et, bonne mère, qu'il en mettrait un coup! Lorsque ceux d'en face lâchaient leurs canons, que les avions arrivaient, quand la terre était si secouée que l'écorce en éclatait presque, passe encore. Mais quand le silence vous envahissait, Liţă était pris de terribles frayeurs, il branlait les bras pour ne pas se noyer dans le ciel bas et il avait bien envie de se sauver au-delà de la ligne du front pour que les soldats lui tirent dessus, mais il ne le pouvait pas, il était comme une mouche empêtrée dans le miel, et alors il

priait ardemment, faisant le signe de la croix avec sa langue: « Faites, Seigneur, qu'on me donne ce clairon au moins deux jours, Seigneur! »

Ce n'est pas un clairon que Dieu lui envoya, mais un éclat d'obus qui lui déchira la cuisse. Il resta là toute une semaine, parmi ses camarades, les uns vivants, les autres morts, jusqu'à ce que, l'encerclement brisé, on pût le conduire à l'hôpital.

Là, c'était encore pis, les canons étaient trop loin, les avions trop haut, des poules caquetaient paisiblement sous les fenêtres, quelqu'un sifflait désagréablement un air d'Olténie et alors il était pris de rage. Il se prenait à héler les gens comme sur une colline; personne ne lui répondait et les blessés qui avaient les mains valides le bombardaient avec ce qui leur tombait sous la main, en jurant. Mais lui ne se fâchait pas, « c'te garce » avait été chassée pour un temps, et quand elle revenait, qu'on entendait les arbres s'immobiliser sous le soleil poussiéreux, lui se mettait sur son séant, se cramponnait à la tête du lit et hurlait qu'il en avait mal au nombril:

— Hé là-bas, Gheorghe, héééé! Gare au loup, il vient bouffer les moutons!!!

De l'hôpital, on le renvoya dans ses foyers, réformé.

Dans le train, s'était plutôt gai, il y avait toutes sortes de gens.

Dans le village, les hommes manquaient. Les palissades pourrissaient, les femmes avaient les yeux rouges, les chevaux étaient pleins d'écorchures et avaient les croupes marquées au fer rouge, dans les champs, les broussailles poussaient en liberté.

Les cloches se balançaient assez souvent, mais seulement après que le maire envoyait Liţă — de nouveau tambour — lire cette feuille qui portait « tombé au champ d'honneur ». Et les cloches se lamentaient et on élevait encore une croix sans sépulture au cimetière militaire — les femmes ne savaient pas très bien comment faire pour pleurer, mais elles avaient fini par l'apprendre—et la dame du maître d'école y conduisait les écoliers avec des bêches et des fleurs et tous les tertres étaient soignés y compris celui de l'instituteur.

Liţă passait ses jours le tambour pendu à son cou. Si le maire ou le brigadier l'envoyaient avec plusieurs ordres à la fois, il criait d'abord l'un d'eux et ce n'est qu'après avoir fait le tour du village qu'il se rappelait aussi les autres, de sorte qu'il se remettait en route. Les femmes sortaient vite sur le pas de leur porte, attendant. Si ce n'était pas quelque chose de très mauvais, elles regagnaient leurs cours. Et si les arrêtés ou les nouvelles étaient mauvais, elles se rassemblaient à plusieurs et se mettaient à se lamenter bruyamment, comme les femmes ont l'habitude de le faire.

Quand la paix fut venue et que rentrèrent ceux qui purent retrouver le chemin, les maires changèrent, et les brigadiers, et les popes et les instituteurs et les lois et les mœurs. Seul Liţă resta le même. Et son tambour de tôle. Maintenant, il criait d'autres choses, mais, comme d'habitude, il commençait par: « Avis à tous » et achevait par: « Celui qui n'obtempère pas sera fourré au bloc! »

Ensuite, un camarade du district lui recommanda de ne plus dire « sera fourré au bloc ». Ce n'était pas juste, c'était hérité des bourgeois, mais Liţă ne pouvait s'y habituer, c'était incomplet s'il n'ajoutait pas « sera fourré au bloc ». Quand il finissait son annonce, c'était plus fort que lui: « Celui qui n'obtempère pas . . . » Alors il sursautait, comme piqué par une mouche et, pour ne pas demeurer complètement coi, il ajoutait, frappant encore un coup sur son tambour: « C'est ça! » puis s'éloignait, boitant légèrement du pied gauche.

Liţă n'était pas homme à se laisser mener par le bout du nez quand il s'agissait des affaires de l'Etat.

— La loi c'est la loi, c'est ça! s'exclamait-il avec force lorsque quelqu'un lui demandait en chuchotant de l'aider ou de lui donner quelque tuyau sur les ordonnances venues du Conseil.

Il ignorait la façon de faire les choses en cachette, ce qu'il avait à dire, il le disait à haute voix, en tapant sur son tambour. C'est la raison pour laquelle il n'alla pas rapporter à qui de droit qu'un soir il avait vu chez son oncle Moïse quelques jeunes mal rasés armés de pistolets. Et il lui en a cuit.

Mais ce qu'il avait convoité pendant toute la durée de la guerre, il l'obtint finalement: un clairon. Il n'avait qu'à balayer la cour, soigner les fleurs et, quand l'officier de service le lui disait,

monter sur la baraque n° 3 et sonner ce qu'il fallait: le réveil, la soupe, l'arrêt du travail parfois l'alerte.

De sur le toit où il était perché, on voyait la mer, très grande et changeante, mais on ne pouvait pas l'entendre, Tout était trompeur, et alors il lui tournait le dos et sonnait joliment, fort et longtemps. Les militaires aimaient sa façon de sonner du clairon, et parfois ils lui permettaient d'ajouter des variations mais pas trop, car c'était défendu.

La nuit, ça n'allait pas trop mal pour Liță. Il entendait les sentinelles, toujours sur le qui-vive, puis il y avait les fusées si jolies et le temps passait. Quand il fut libéré, il fut le dernier à franchir la porte ; et il avait bien envie de rester mais ne savait comment s'y prendre . . .

En effet, rentré à la maison, Liță comprit vite que les gens n'avaient plus besoin de lui. Les cloches, qui s'en souciait encore? — et au lieu d'un tambour ils avaient des haut-parleurs, et ils hurlaient ces haut-parleurs tant qu'ils pouvaient; ils étaient payés pour cela . . . Lui, il venait de là où il venait, mais personne ne lui demandait ce qu'il y avait fait, ni ce qu'il comptait faire désormais. Son gosier le chatouillait, il aurait voulu causer, bavarder, il venait seulement de comprendre qu'il avait pas mal de choses à raconter et qu'il aimerait bien écouter les histoires des autres. Mais les gens ne faisaient guère attention à lui, ils n'en voulaient plus.

— Bonjour, Ilie, où est-ce que tu vas? essayait-il.

— Et où voudrais-tu que j'aille? répondait l'autre.

— Bonjour, la mère. Et Ion comment qu'il va? demandait-il à quelque bonne femme.

— Ben . . . il va comme tout le monde, bien sûr . . . répliquait la femme, car les femmes c'est plus malin.

Dans la soirée, il allait au bistrot et s'y installait, un verre de gnole à la main. Les gens entraient, avec leur odeur de terre, d'écurie ou d'essence, poussaient leur chapeau sur la nuque, s'appelaient l'un l'autre, demandaient à boire près du zinc, trinquaient, buvaient, faisaient la grimace, en redemandaient ou bien ils s'en allaient et il en venait d'autres, et ainsi de suite jusque tard dans la nuit. Liță cherchait du regard et de l'ouïe quelqu'un de connaissance, mais les gens ne le voyaient même pas, butaient contre lui et se parlaient à travers lui. Il avalait la gnole amère à contre-cœur jusqu'à ce que, chacun le poussant, il arrivât près du mur. Il essayait encore de temps à autre de poser quelque question, mais — soit que ce fut à voix trop basse, sachant qu'on ne l'entendrait quand même pas, soit que celui auquel il s'adressait échangeât des propos avec un autre et se dirigeât vers lui, il ne recevait jamais de réponse. Il passait ainsi deux ou trois heures son verre à la main et s'il faisait en quelque sorte bon là-bas, parmi tant de voix, au-dedans de lui ça sonnait le vide.

Parfois, les gens s'installaient devant les tables et n'arrêtaient pas de boire et de chanter. Alors il aurait bien voulu s'asseoir, lui aussi, sur une chaise et, même, s'il ne chantait pas, sentir tout au moins son épaule toucher celles de ses voisins de droite et de gauche. Il tenta de le faire une fois, les premiers jours, il voulut s'asseoir à la table de Nică Felmerean, qui était de son âge, mais Nică l'engueula.

— Mêle-toi de ce qui te regarde, nom de Dieu!

Il se détachait difficilement du cabaret et s'en allait lentement, et alors les maisons avaient l'air de s'éloigner toujours davantage et lui restait seul et abandonné dans la large ruelle, aussi longue qu'une nuit de paix au front.

Sa mère était morte. Traïan, son beau-père, s'était retiré dans son patelin de Șercăița pour y fermer les yeux; la maison sentait l'encens et le basilic et il faisait meilleur dehors, sous le pommier. Mais là-bas non plus le sommeil ne voulait pas s'approcher à cause de tant de silence, et il était trempé de sueur, et ses oreilles lui faisaient mal. Il se mettait sur son séant, tout grelottant, s'appuyait au tronc de l'arbre et se prenait à invectiver « c'te maudite garce »:

— Hue, laideron ! C'est pas la peine d'essayer, parce que, moi, tu ne m'auras pas, tu sais !. . .

Et il se moquait d'elle. Puis il se souvenait des gens:

— Vous roupillez, hein? Vous n'avez rien d'autre à faire, pas vrai? Quand vous vous ennuyez, vous étendez la main et vous attirez la femme près de vous. Et après, vous vous mettez à causer ou, si vous n'en avez pas envie, vous vous taisez, car vous avez avec qui le faire. . . Mais moi?

J'ai tiré les cloches pour vous... et j'ai tapé sur le tambour... Et c'est encore à moi que vous en avez... Je vous fiche la frousse... et patati et patata... Et vous me maudissez et vous ne voulez pas me parler... Moi qui toujours...

Alors il se mettait à verser de vraies larmes qu'il laissait couler; il hochait la tête et gémissait:

— Eh bien moi, que vous le vouliez ou pas, je vais quand même pas vous lâcher. Que feriez-vous si je m'débinais et vous laissais en faire à votre tête?

Finalement, on l'embaucha comme facteur. Il revenait de Şercaïa, sa sacoche pleine, vers quatre heures. Il écrivait une liste des journaux qu'il devait distribuer et allait les porter aux destinataires qui n'étaient pas aux champs. Certaines lettres, il les mettait de côté. Vers le soir, il faisait une autre tournée avec d'autres journaux et d'autres lettres. Il s'arrêtait un peu au bistrot, s'envoyait un verre de marc, en silence, et rentrait chez lui. Il s'enfermait dans sa cuisine, faisait bouillir une grande marmite d'eau et, à la vapeur qui s'en dégageait, il ouvrait les lettres, les lisait et copiait dans un calepin ce qu'il trouvait digne d'être retenu. Puis il attendait que les gens s'endorment. Alors il prenait son bâton, enfilait son gilet, où il fourrait un surin, et s'en allait à travers le village. Il s'arrêtait devant la maison de celui qui avait une lettre. Si la maison était encore éclairée ou s'il entendait qu'on y parlait, il poursuivait son chemin. Sinon, après avoir écouté le silence pendant un bon moment — qu'il en avait mal aux épaules, comme dans le temps, à l'école, en attendant de sonner pour la récréation — il tapait aussi fort qu'il le pouvait au volet ou à la porte. Et lorsque le maître de maison, tout étourdi de sommeil, sortait en caleçon, en jurant, il faisait passer la lettre par quelque fente et disait, tout en s'éloignant:

— Tiens, mon vieux, y a une lettre pour toi... C'est peut-être quelque chose d'important... faut la lire tout de suite...

Ça, les gens n'ont pas pu le digérer. Ils s'étaient habitués, dans le temps, aux cloches et au tambour; celles-là on les tirait à l'église du village, et celui-ci on le battait sur la place et pas dans leur cour même. Ça sonnait ou roulait pour tous. Mais quand c'est seulement à ta porte à toi ou à ton volet que quelqu'un vient cogner de son bâton, à minuit, c'est pas la même chose. Alors ils se fâchaient:

— Mais va-t-en donc frapper aussi chez Un Tel, Liţă, que le mal te frappe! Pourquoi rien que chez moi?...

Cependant, Liţă ne prolongeait pas l'entretien. Il allait son petit bonhomme de chemin, ne tenant que le milieu de la route, son couteau brinquebalant sur sa poitrine. Il n'y avait jamais recours, il savait bien qu'il ne le sortirait que pour faire peur si quelqu'un s'avisait de... Mais mieux valait le savoir là... Il se doutait bien que les gens n'allaient pas lui pardonner la distribution du courrier pendant la nuit. C'est surtout Felmerean qu'il craignait, mais il ne pouvait s'empêcher de le réveiller au moins une fois par semaine, même s'il n'avait aucune lettre à lui remettre.

Une de ces nuits, partant de chez lui avec deux lettres — aucune pour Nică — il savait, à peine sorti, que Felmerean le guettait et qu'il allait lui tomber dessus. Mais, impossible de l'éviter, il l'aimait presque, il le considérait comme l'un de ses proches, parce que cette nuit-là lui ne dormait pas non plus. Arrivé devant la maison de Felmerean, il s'arrêta, le dos au portillon, mais n'y frappa point. Il poussa un soupir, toussa, trépigna sur place. Il sentait la chaleur de l'autre à travers le portillon qui n'était pas fermé à clé; il savait qu'il l'attendait. Sans percevoir son haleine, il savait qu'il était là, aux aguets. Alors il s'appuya sur son bâton, comme on le fait quand les moutons paissent, et dit:

— Tu dis que je suis un suppôt du diable, que c'est parce que je suis maudit que je trotte la nuit pour réveiller le monde. Mais que veux-tu: j'ai fait ça toute ma vie! Vous dites que vous rentrez éreintés de votre boulot et que moi je gâche votre repos... C'est pour ça que tu me guettes maintenant, pour me fracasser le crâne. Ah, si tu savais, Nică, vieux frère...

Il entendit le portillon s'ouvrir sans bruit parce qu'on l'avait graissé et il poursuivit:

— Que tu me croies ou pas, c'est pas pour m'amuser ou par sottise que je vous réveille. Je vous fais un peu peur, mais c'est surtout à elle, à « c'te garce », que je fais peur pour qu'elle

s'éloigne et ne vous mette pas la patte dessus pendant que vous dormez. Ce serait dommage, Nică, qu'elle vous empoigne en plein sommeil. Vous, vous dormez et ne l'entendez pas venir, mais moi je lui fiche la trouille, j'ai qu'à lui faire: « Allez, ouste! » pour la faire décamper, mais vous, vous mettez en colère et me guettez, armés de vos gourdins, et ça c'est pas juste, Nică...

Felmerean tirait sur sa cigarette, et son haleine était précipitée. Alors il lui répondit, à voix basse et enrouée:

— Va donc te coucher, mon bonhomme! Si tu labourais ou si tu fauchais, t'aurais plus le temps de penser à toutes ces bêtises... Et ne va plus t'imaginer que tu nous rends service; c'est des sornettes de ton acabit. Nous pouvons bien, nous autres, nous rendre service nous-mêmes... pas besoin pour ça que le tambour du village s'en mêle...

Liţă voulut ajouter quelque chose, mais il finit par hausser tristement les épaules et s'en alla en frôlant les maisons. Il les sentait chaudes et endormies et désemparées. Et « c'te garce » qui tournait autour! Lui, il aurait pu la chasser, mais les gens, ces idiots, ils ne le voulaient pas. Ils aimaient mieux faire semblant de l'ignorer.

Rentré chez lui, il enfila sa touloupe, s'installa sous son pommier et resta ainsi allongé sur le dos, les yeux grands ouverts comme d'habitude, jusqu'à ce qu'il entendît les moteurs des tracteurs se mettre à moudre les ténèbres amincies. Alors il s'endormit, tranquillisé, étendu sur le côté droit.

Il n'alla plus porter des lettres pendant la nuit. Ça n'en valait pas la peine. Les gens sont bêtes, la seule chose qu'ils savent faire c'est de trimer jusqu'à s'esquinter. Comme les bestiaux. Et, pour que ça leur soit plus facile, ils s'envoient des rasades de gnole, ou bien ils achètent des télés. La gnole et la télé ne sont pas mauvais. Il aime ça lui aussi. Mais les deux sont mauvais, parce que ça vous en met plein les yeux, c'est que de la blague qui vous engourdit. Et « c'te garce » elle n'attend que ça...

— Mais avec moi, ça ne marche pas, salope! Si je le veux, je te mets au pas pour mille années!

Quand on l'a dégommé de la Poste pour y placer un autre, plus jeune, Liţă ne s'en est pas trop fait et il a accepté presque avec joie d'être garde de nuit aux entrepôts de la gare. On lui a donné un fusil. Et aussi des balles. Après avoir signé un procès-verbal. Il le nettoyait tous les jours son flingot et comptait les cartouches: il y en avait autant qu'on lui en avait confiées: cinq. L'une d'elles portait écrit sur la douille, gratté avec une aiguille: « Vasile », le nom du vieux qui était mort endormi, l'année dernière, sur les marches de l'entrepôt 8. C'est du moins ce que les médecins avaient affirmé, qu'il s'était endormi et qu'il était mort. Une autre balle avait le bout épointé d'un côté. Il y en avait encore une de noircie, cabossée. Et deux autres qui se ressemblaient, sauf que la capsule de l'une était rouge et celle de l'autre jaune.

Liţă était de garde à tour de rôle avec Tavi, le fils de Vasile, le vieux. Tavi n'arrêtait pas de marcher toute la nuit, pour ne pas s'endormir. Il disait que, s'il s'asseyait, le sommeil s'accrochait à lui et c'en était fait alors de lui, comme de son père. Il était maigre, Tavi, pâle et les yeux rouges, et il marchait sans trêve toute la nuit, sifflant toujours le même air. Liţă, de son secteur, l'écoutait et il aimait ça. C'était la complainte de Jitaru, que Dieu ait son âme, et alors ça le prenait d'appeler comme autrefois dans le chariot:

— Hé là-bas, Taviii!

Tavi lui répondait, Liţă appelait à nouveau et c'était chouette. Il passait pas mal de trains, omnibus, rapides, un express, toute espèce de trains de marchandises. Et aussi le train forestier de Sinca; la locomotive Diesel sifflait doucement, l'air se remplissait d'écorce de chêne, de bonne fumée de gaz-oïl et le matin s'amenait dare-dare. Dans la journée, après avoir fait un somme, il s'installait devant sa porte pour voir passer les autos et les chariots; maintenant les gens lui adressaient la parole, étaient même disposés à faire un brin de causette, mais lui était toujours plus distant.

Puis on l'appela à Şercaïa, au dispensaire, puis à Făgăraş, les toubibs le palpèrent avec leurs doigts, lui frappèrent légèrement les genoux avec une espèce de petit marteau et, finalement, l'un d'eux, à lunettes, lui a dit:

— Allez, mon vieux, et profitez bien de votre retraite!

Après que le facteur lui eût apporté pour la première fois sa pension et qu'il eût signé le reçu, Liţă s'assit sur un banc, dans la venelle, les billets bleus à la main:

— Ils m'ont fixé une petite retraite — répétait-il chaque fois que quelqu'un passait devant lui, comme s'il en demandait pardon. C'est que j'ai fait de la bonne besogne pour l'Etat et alors ils m'ont donné une retraite.

Certains se contentaient de lui dire quelques mots, d'autres ne répondaient rien et Liţă ne bougea pas de son banc jusqu'à la nuit tombante. Puis il fourra les billets dans sa poche et s'en alla au bistrot. Il y avait là des gens qui buvaient depuis midi, tout en chantant d'une voix aiguë des chants de haïdouks. Liţă s'approcha de leur table, lui aussi, de bonne humeur et commença à payer des tournées. Il y dépensa une centaine de lei.

Il eut du mal à rentrer chez lui, le silence était pesant, et il ne pouvait plus se tenir sous le pommier pour y monter la garde, ses paupières se fermaient d'elles-mêmes; alors il alla chercher un seau d'eau et le posa à côté. Quand il sentait qu'il était sur le point de s'endormir, il trempait sa main dans le seau et s'aspergeait le visage: alors l'ombre du pommier devenait plus dense et les bruits de la nuit pouvaient pénétrer jusqu'à lui. Puis le pommier fondait, l'ouïe de Liţă devenait plus faible, et Liţă trempait à nouveau sa main dans le seau pour calmer son cœur affolé: « Tiens-toi tranquille, gros bêta, je suis là, ne crains rien! Tu crois que si je suis à la retraite, ça y est, je suis fichu? Tu me connais bien, pas? Tu sais que je ne suis pas de ceux qui lâchent prise, je suis encore alerte, moi... »

Letiţia Boc, une nièce à Liţă, vint passer ses vacances au village. Elle travaillait à Bucarest dans une fabrique; il y avait longtemps qu'elle avait quitté le village, elle s'était mariée là-bas et elle avait un gosse. Elle trouva son oncle affamé, crasseux et tout loqueteux. Elle lui raccommoda ses hardes, le nettoya et, au bout d'une semaine, elle amena Ionete, son mari — un homme rangé aux sourcils épais — et Letiţia dit:

— Vous voilà tout seul, mon oncle, vous avez l'air de vous embêter ici et y a personne pour prendre soin de vous. Venez chez nous, à Bucarest; nous habitons un grand immeuble et il y a beaucoup de monde par là. Il faudra seulement vous occuper de Gigel pendant que nous sommes à notre travail...

Liţă répondit qu'il lui fallait y réfléchir.

Au bout d'une semaine, il s'en alla à pied à la gare. Il avait vendu le potager, loué la maison et maintenant il allait à la gare avec sa cantine militaire, verte, qui portait son nom écrit en caractères blancs sur le couvercle.

Il s'est vite fait à Bucarest. Les gens n'étaient pas des ours, on pouvait causer à chacun; il y avait des trams, des autos, sous leurs fenêtres vrombissaient toute la nuit des excavateurs, grinçaient des grues; on bâtissait d'énormes immeubles d'habitation et Liţă put dormir tranquille, même dans le noir. Le matin, il conduisait Gigel en classe. Puis il allait faire le marché; il s'y plaisait, les Bucarestois étaient gais, un peu effrayés, semblait-il, et ils bavardaient, bavardaient... pas comme ceux du Făgăraş qui, jusqu'à ce qu'on arrive à leur arracher un mot, on avait le temps de faire faire demi-tour au chariot. Il rentrait, son filet plein à craquer, faisait un brin de causette avec ses voisins, allait porter ses provisions à la cuisine, tournait le bouton de la radio et se mettait à laver les légumes et à tout mettre en ordre.

Un soir en se couchant, Liţă s'aperçut qu'il lui manquait quelque chose. Il se tourna et se retourna, se leva, puis se recoucha. Gigel dormait dans son petit lit grillagé, le gamin avait grandi, et ses pieds en dépassaient. De la pièce à côté arrivait le ronflement cahoté de Ionete — il a des poils dans le nez, je m'en vais lui dire de les arracher... Il ne comprenait pas d'où ça pouvait bien venir. Sa chair frissonnait toute, comme chez les canassons quand ils pressentent le feu.

Alors il la vit venir. Du dehors. Devant la fenêtre. De l'intérieur, des gens endormis. De partout, de la grande maison voisine qu'on venait d'achever et où il n'y avait plus ni machines, ni cris, de l'haleine imperceptible de Gigel, de tous les murs au repos, se changeant en sang et s'infiltrant dans son corps, contre son gré. Son corps ne pouvait en contenir autant, il aurait pu en crever, et alors il appuya sa main sur sa bouche pour arrêter le flot. Mais ce n'est pas par la bouche que cela pénétrait en lui. Pas seulement par la bouche. Il posa ses pieds nus sur le plan-

cher, voulant aller dans la salle de bains, le robinet y chantait depuis une semaine à vous faire grincer les dents. Il pourrait la chasser avec ça, mais... il y a ceux qui roupillent, les gens. Et il ne fallait pas les réveiller. Si seulement il avait son tambour... ou ses cloches... Mais il était là, les mains vides; « c'te garce » coulait, poisseuse, de partout et il se hâta de se recroqueviller, ses pieds repliés sous lui, sentant qu'on les lui léchait.

Finalement, étourdi, il s'habilla tant bien que mal, à tâtons, et sortit. Il fallait la faire sortir d'ici, l'emmener dehors, quelque part, et lui faire voir de quel bois il se chauffait. Ici, impossible de la chasser, ça réveillerait le môme, ça réveillerait Ionete et Letiția.

Dehors, un vent frisquet à odeur de charbon. « Allons, allons, tiens bon, perds pas ma trace, je t'emmène dans un endroit chouette, je n'te dis que ça! lui glissait-il avec un clignement d'œil. Tu t'es peut-être dit que tu allais me tenter là-bas, que j'allais réveiller les autres? »

Il l'emmena au caboulot « Zărzărica ». Des sous, il en avait. Il prit un verre, puis un autre et encore un. « C'te garce » s'était sauvée. Liță rigolait et frottait, sous la table, ses genoux l'un contre l'autre. « En bien, qu'est-ce que t'attends? Causons! — disait-il, en se moquant d'elle. Il faut en faire ton deuil pour ce qui est de moi, parce qu'on va encore en bâtir de ces grandes maisons et tout le temps, tout le temps. Et quand on n'en bâtira plus, je t'emmènerai ici... sale garce! »

Encore un verre. Jean, le gérant, appelle ça un demi-setier ou un canon. D'autres, disent donne-moi un « Adieu, ma mère », une « dynamite », un « m'pousse pas, je t'ai payé! » Des gens épatants, par ici! Et gais avec ça! Un peu noirs de peau mais c'est pas tous des Bohémiens...

— Allons, ouste, pépère! On ferme! Finie la comédie! le réveilla Jean le gérant.

« C'te garce » n'était pas à la porte. Elle l'attendait sous un noyer bien fourni, et amer. Et c'est comme si elle revenait de quelque part, du côté des grands immeubles. Pourvu qu'elle ne soit pas allée, pendant son absence, voir ces nigauds... Ça, ce serait pas juste. Y a-t-elle été, oui ou non, il ne le sait pas encore, mais maintenant elle lui emboîte le pas et va se glisser derrière lui quand il ouvrira la porte. Et c'est pas juste. Parce que c'est des gens épatants ceux d'ici. Et alors, il les a avertis:

— Réveillez-vous... Debout-out-out!...

Les gens se sont précipités aux fenêtres, effrayés, les lumières se sont allumées, plusieurs voix ensommeillées se sont fait entendre, et « c'te garce » a pris ses jambes à son cou.

D'abord, les voisins n'ont fait que le gronder. Ils l'ont encore grondé le lendemain soir et le surlendemain et plusieurs soirs de suite. Mais cette nuit-ci, quand « c'te garce » s'est glissée auprès de lui et qu'elle s'est trottée en haut des escaliers, et qu'il lui a fallu se colleter avec elle pour arriver à la fiche dehors, les gens l'ont pris pour un simple soûlaud qui troublait leur sommeil et alors ils lui sont tombés dessus.

Il a commencé par avoir mal à la tête, puis aux côtes, et la soif lui séchait les lèvres. Puis il n'a plus eu mal nulle part. Seule cette terrible soif ne le quittait pas.

Gigel n'est allé à l'école aujourd'hui que pour demander la permission de rester à la maison: son oncle est gravement malade et il faut qu'il y ait quelqu'un auprès de lui. Ses camarades pionniers ont voulu venir avec leur tambour et leur trompette, avec des fleurs et tout le tremblement rendre visite à l'oncle de leur condisciple, mais Gigel a dit qu'il se débrouillerait bien tout seul aujourd'hui. Maintenant il se tient près du lit, sur une chaise, avec un tas de revues que la monitrice lui a prêtées pour qu'il en fasse la lecture au malade. Mais le malade ne veut pas qu'on lui fasse la lecture.

— Veux-tu un peu de limonade, mon oncle? demande Gigel toutes les dix minutes.

Le vieux répond « donne-m'en » pour faire plaisir au petit. La limonade, ça ne désaltère pas. Il se laisse soulever avec son oreiller — Gigel s'aide de son genou — y goûte, fait claquer sa langue et dit:

— Epatante! C'est toi qui l'a préparée?

— C'est maman — répond le garçon, et Liță voudrait bien que Gigel lui fasse un petit mensonge aujourd'hui.

— Veux-tu que je te lise une histoire?

— Non, vaut mieux pas, mais t'as qu'à lire, pour toi...

— Ils t'en ont fichu des coups, les gens, cette nuit... fait le petit. Papa va sûrement porter plainte au commissariat, il me l'a dit. Qu'est-ce que ça veut dire, bon sang? Vous tomber comme ça dessus pour un rien?

— T'en fais plus pour cela...

— Ah, si je m'étais réveillé, moi, ça aurait bardé! Quel est celui qui a tapé le plus fort?

— Dieu seul le sait.

— Il aurait fallu les marquer. Si la police vient, faudrait savoir lesquels c'est... Tu veux un peu de limonade?...

— Epatante... dit le vieux et il fait encore claquer sa langue après y avoir goûté. C'est bien toi qui l'a préparée, pas?

— C'est maman... je te l'ai dit.

— Je croyais que c'était toi. Elle est bonne et fraîche.

Il n'aime pas la limonade. Elle est chaude. Et un peu trop sucrée. Et avec des restes de citron qui vous collent au palais et aux lèvres.

— Veux-tu que je t'en lise une avec des cosmonautes? C'est fameux, tu sais: une galaxie qui explose et... il y a aussi une fille dans cette histoire, Sevrata, et alors Pedro...

— Ça va, Gigel... Je voudrais bien dormir... j'ai sommeil.

Il se tient sur le dos, les yeux fermés. Il n'a mal nulle part, son esprit est clair et apaisé; il les aime bien Gigel, Letiția et Ionete — celui-là faudra qu'il arrache les poils de son nez, il ronfle trop fort. Tout est tranquille, il sait que tant de silence ne lui vaut rien, qu'il devrait s'agiter, la bousculer. Mais il est las. Toute sa vie durant, il n'a pas arrêté de la pourchasser, l'œil aux aguets, avec ses cloches, avec son tambour, en frappant dans les volets avec son bâton. Il n'a vraiment dormi que ces dernières nuits, quand son sommeil était protégé par les maçons et les machines. Ça ne fait rien, on en bâtira encore de ces grandes maisons. Et alors il fera de nouveau bon vivre...

— Gigel...

— Oui, mon oncle... tu veux un peu de limonade?

— Oui, aussi de la limonade... Mais, d'abord, va me chercher dans ma cantine — elle est dans le débarras derrière la porte — un calepin que tu trouveras en fourrant ta main jusqu'au fond...

Gigel le lui apporte. Il est resté un peu trop longtemps... probablement y a-t-il fourré son nez. Le vieillard s'en doute et il rit doucement:

— T'as aimé ça, n'est-ce pas? Tiens, lis à haute voix à partir d'ici:

Gigel prend le calepin et lit lentement: Tout là-haut sur deux rameaux / Se tiennent deux petits oiseaux. / Ils gazouillent tous les deux: / « De toi je suis amoureux! »

— Allons, Gigel, lis-en d'autres, l'encourage le vieux. Les autres sont du même genre...

Gigel lit, Liță écoute et cille tout le temps. Puis il prend le calepin, le referme, passe sa main dessus, comme une caresse, puis le lui tend:

— Tiens, je te le donne, Gigel. J'ai pris tout ça dans des lettres. Quand tu seras grand et que tu écriras aux filles, tu trouveras là de quoi embellir tes phrases. Moi, ça m'a plu et je les ai copiées. Je n'ai jamais écrit aux filles, mais toi faudra leur écrire, et leur écrire joliment, entends-tu?

— Bien sûr — répond Gigel.

— Maintenant, j'ai bien envie de dormir. Tu veux bien me donner encore un peu de limonade?

Là bas, dans la tranchée, couvert de terre et de ténèbres, jusqu'au moment où il s'est éteint, le conscrit n'a cessé de geindre, la bouche toute noire. Ses boyaux remplis de poussière, de mouches, de brins d'herbe, pendaient à une jambe détachée du corps. Il geignait, le conscrit à la bouche remplie de ténèbres, et nous, enterrés comme lui, nous attendions que l'éternel repos nous enveloppe, et au lieu de cela le gémissement s'est changé en paroles: « Votre vie, sachez la vivre pleinement, copains, rondement... » et alors, nous autres, enterrés vivants, nous nous sommes démenés et nous nous sommes arrachés à la terre et c'est ainsi que nous avons revu le jour.

Alors, à mon tour, j'ai tâché, moi aussi de remplir ma vie, petit à petit, en veillant sur votre sommeil, pour que « c'te garce » n'aille pas vous trouver endormis, parce que c'est un

péché... Vous n'avez pas compris pourquoi je vous réveillais, vous m'avez attrapé, vous m'avez rossé, mais pardonne-leur, Seigneur! Moi, je ne crains plus rien; ma vie je l'ai remplie, elle est si ronde, si grande que « c'te garce » ne pourra plus y mordre.

Seulement voilà, maintenant je suis un peu las et je voudrais me reposer un brin. Reprendre des forces pour ce qui pourrait encore arriver.

Liţă surveille le sommeil qui vient. Comme jamais, dans le calme. Il s'amène, tout droit et doucement, grand, avançant au vu et au su de tous, sans s'en cacher. Pas comme « c'te garce ». Le sommeil est beau et il arrive gaillardement, sentant le tabac et la sueur comme Jitaru. Pendant un instant, il a envie de l'arrêter, de lui faire rebrousser chemin. Pour qu'il n'ouvre pas la route à « c'te garce ». Mais il ne le chasse pas. Ses paupières sont lourdes d'avoir tant veillé dans le noir et lasses ses mains d'avoir tant tiré les cloches, d'avoir tant tenu le bâton, d'avoir tant tapé sur le tambour. Et ses oreilles... Dormir rien qu'un brin. Puis il va se réveiller et faire la causette avec Gigel. Rien qu'un brin...

Il ne le chasse pas. Et le sommeil arrive, accepté.

Brusquement Gigel se rend compte qu'il n'entend plus rien. Il lâche le calepin et regarde son oncle. Le vieux est tranquille, c'est comme s'il souriait, drôlement, mais il sourit.

— Tu veux un peu de limonade, mon oncle? demande-t-il.

Le vieux sourit toujours. Les oreilles du gamin tintent de tant de silence.

— Mon oncle... de la limonade?... et sa voix tremble.

Le vieux ne bouge pas. Gigel écoute le silence s'amener, épais comme l'eau qui aurait rompu une digue lointaine — il a vu ça une fois au cinéma — roulant lentement, toujours plus bruyante.

— De la li-mo-nade? crie-t-il, mais cela n'arrive pas à arrêter les eaux.

— Tu es mort? demande-t-il en prenant ses distances et en pleurnichant.

C'est comme s'il se noyait, il ne sait que faire, sa mère ne lui a pas dit ce qu'il fallait faire si...

— Voyons, réponds quelque chose! Pourquoi que tu te tais?! crie-t-il en sanglotant.

Et le calme s'étend, fangeux, emporte le vieux qui sourit sur lui à califourchon et Gigel se précipite sur la radio, en tourne le bouton, court vers la salle de bains; le robinet se met à hoqueter et, lorsque l'eau s'arrête comme déconcertée, de la radio arrive le chant d'un joyeux Italien. L'enfant se joint à lui, chantant lui aussi à tue-tête, esquissant un pas de marche sur place, derrière les eaux qui se retirent, taries:

— *Non andare, non andare con tamburo!...*

*En français par A. Fermo*

juin 1966

## ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE

par **CEZAR BALTAG**

Tout artiste vit dans le corps d'un homme quelconque. C'est par ces mots que Tudor Vianu — qui fut mon maître et celui de tant de mes confrères — synthétisait en même temps le sentiment de l'adhérence à l'existence et le sens de la condition d'un homme destiné à produire des valeurs esthétiques. Le besoin de communiquer ou d'enregistrer le réel sur le plan artistique, propre à chaque homme et particulièrement à l'écrivain, est le signe de notre participation au monde, de notre intégration dans le métabolisme effectif du réel. Chaque attitude essentielle de l'homme sollicite la participation de toute sa personnalité. Si l'image artistique est personnelle, en tant qu'incarnation particulière qui se présente de manière caractéristique à l'esprit individuel, sa raison d'être, sa signification est sociale, créatrice de relations, incarnant le Bien, pour nous et pour notre condition d'hommes. L'idée de sacrifice, d'holocauste généreux dans les flammes de notre être, au service de la vérité, est le sens fondamental de la création, sens que nous cultivons en notre qualité d'écrivains communistes et de citoyens libres.

La poésie, se refusant à une rhétorique abstraite, préfère s'exprimer par la voix objective des choses elles-mêmes. Cette passion pour le concret, pour le particulier, pour les formes accomplies, palpables des objets, se double d'un effort en vue de dépasser les limites d'un moi circonscrit. La poésie roumaine de l'époque socialiste est, par sa structure même, l'expression spirituelle d'une série de *moi* représentatifs, de consciences lyriques qui, par le timbre absolument spécial de leur sensibilité originale, expriment la particularité de pensée et de sentiment de leur peuple, ses aspirations, son mode de vie, son temps intérieur, sa psychologie, c'est-à-dire les données inaltérables de l'essence nationale. En même temps (et je tiens à l'affirmer clairement), en matière d'art, l'*intention* est ce qui compte le moins, en dernière analyse, si elle n'est pas servie par le talent et la dépense d'énergie créatrice. En effet, ce n'est pas la recherche du *bien* ou de la *vertu* qui assure la réalisation d'un ouvrage de valeur, mais la recherche passionnée du timbre spécifique et inédit de l'époque dans laquelle on vit, de son propre être, de ce moment heureux d'incidence où notre destin individuel et le destin historique de la matrice spirituelle à laquelle nous appartenons s'interpénètrent. Un bon livre n'est pas une bonne action, mais un acte (humain) qui a un sens très spécifique. C'est un acte de renoncement à la vanité stérile, au profit d'une ambition de type supérieur: celle qui vise à surprendre l'essence de sa propre époque, pour pouvoir affronter l'éternité. Certes, les valeurs morales ne sont pas extérieures à la création, mais s'y trouvent contenues. Voilà pourquoi, lorsque nous parlons de création, nous parlons également d'éthique, non comme d'une catégorie à part, mais comme d'un *sens*, lequel appartient à la valeur esthétique et n'a pas d'autre forme d'expression que la valeur.

Je suis l'un de ceux qui savent et croient que le monde existe et la poésie que j'écris entend être postulée par cette vérité. La raison se libère par la création, mais la création n'oublie jamais qu'elle s'appuie sur les données sensibles de l'existence, d'un temps et d'un espace déterminés, d'une conscience intégrée, d'une réalité sociale qui nous appartient. Il n'existe pas de création naturelle et spirituelle qui puisse être un début absolu, sauf si nous voulions prendre en considération l'existence de Dieu, ce qui (du moins pour l'instant), en ce qui me concerne, n'est pas le cas.

Je considère que la pensée et l'activité humaines sont adéquates au réel. Je considère que l'image verbale est adéquate à la pensée. Bien entendu, le mot n'exprime pas toute la pensée ni toute l'image. Il n'est que leur substitut symbolique et

la poésie naît justement de cette relative non-identité entre le signifié et le signifiant. Mais si jamais quelqu'un pouvait me convaincre que les symboles sont purement extérieurs et indifférents à l'égard de la chose exprimée, il est probable, alors, que je cesserais d'écrire. Car je ne pourrais pas supporter le tourbillon purement gratuit des mots.

Réalité consciente de l'imagination en action, conditionnée par l'existence phénoménale d'appartenance au peuple dont nous sommes issus et qui a déterminé notre personnalité artistique et morale, notre vie humaine accomplit véritablement sa mission spirituelle en se laissant guider par l'impératif supérieur de la conscience morale, de la dévotion à la vérité, de la conviction ferme que nous appartenons à un moment historique essentiel, où la vérité est le principe suprême de la vie sociale.

## SE TROUVER AU POINT CULMINANT DE SON ÉPOQUE

par **NICOLAE BREBAN**

L'habitude des écrivains de se réunir en congrès ou en assemblées générales indique en premier lieu la nature sociale du créateur, prouve que l'écrivain est un individu social et surtout sociable, un être qui est heureux de sortir de l'isolement nécessaire pour se concentrer sur son destin et, implicitement, sur le réel et la réalité, pour se rapprocher, au cours de banquets socratiques, importants et graves en même temps, de ses compagnons de destin et de vocation.

Nous vivons tous, ceux qui nous nommons Roumains — et j'inclus ici tous ceux qui sont nés sur cette terre accueillante et qui partagent la même vie et la même dignité de la mort — nous vivons tous à une époque mémorable, profondément significative, émouvante — un temps qui se hâte d'entrer dans l'histoire, comme mécontent de sa cadence calme d'autrefois — et tout ce que nous pouvons faire, et tout ce que nous devons faire, pour accomplir notre devoir moral le plus élevé, est de nous trouver au point culminant de cette époque. En ce siècle contradictoire, en même temps tragique et plein d'espérances, il n'existe pas seulement des événements et des bouleversements politiques ; il existe aussi, dès le début, depuis le moment où ce temps que nous appelons moderne a dit adieu à la période « fin de siècle », au rococo de toutes les formes d'existence artistique qui se bousculent lorsque le siècle s'accomplit définitivement — un tourment et un renversement belliqueux et presque permanent des phénomènes et des visions de l'art ; et voici qu'au moment où nous-mêmes approchons d'une nouvelle « fin de siècle », les idées et les formes de notre manière de considérer l'art — la manière des hommes du XX^e^ siècle— sont encore loin d'avoir trouvé leur stabilité. Tous les genres littéraires ont traversé de dramatiques et imprévisibles séismes, les grands auteurs et les chefs de courants du siècle dernier se sont enfoncés doucement dans le limon bienveillant de la mémoire ou de l'esprit didactique, inférieur, cependant que d'autres, leurs contemporains, sont les astres et les grands patrons spirituels de l'art de notre siècle : un Poe, un Dostoïevsky, un Van Gogh, ou un Macedonski dans la culture roumaine. Nous ne savons de quel côté se dirige l'art ou la littérature, et à la question classique : à quoi ressemblera « l'art de l'avenir » ? — la réponse la plus raisonnable consiste, selon moi, à hausser placidement les épaules. Ce que nous savons cependant avec certitude, ce que nous ressentons jusqu'au tréfonds de ce que nous nommons notre être artistique, c'est que les moules anciens sont brisés, que notre siècle, comme autrefois Moïse, avec fureur, a jeté à terre les tables de la loi de création, et voici qu'apparaissent péniblement, après l'effort gigantesque, douloureux et inévitable de l'art pour se retrouver soi-même, de nouvelles structures possibles, de nouvelles tentatives et de nouvelles voies ouvertes, dont un grand nombre disparaîtront sans doute dès leurs débuts. Personne encore ne sait exactement quel est le type d'art où se retrouveront ceux que nous appelons nos successeurs, ou, pour employer un terme plus précieux, notre postérité dont une grande partie, comme il arrive souvent, vit en même temps que nous. Le roman, par exemple, aussi bien que les autres genres, a souffert des modifications radicales quant à la forme et quant au contenu, et c'est en cela que réside sa vitalité.

Nous n'écrivons pas des chefs-d'œuvre ; personnellement, je ne m'assieds jamais à ma table de travail avec l'idée — ou même avec l'émotion — de créer un possible chef-d'œuvre ; je ne sais pas si, en ce qui me concerne, j'arriverai jamais à cette sphère miraculeuse et rare, mais j'essaie toujours — ignorant si j'y suis toujours parvenu — de penser à la mesure de mon époque impérieuse, dans les

formes révolutionnaires et peut-être, pour certains, rébarbatives, de ce temps mais en me guidant toujours, jusqu'à ma mort spirituelle, d'après le grand et vénéré Dostoïevsky, d'après Thomas Hardy, Faulkner, Thomas Mann, Liviu Rebreanu.

Notre seul devoir est de vivre sans mystification, dans des formes modernes adéquates et profondément représentatives de notre sensibilité actuelle ; il ne peut être question ici, même un seul instant, de mimétisme à l'égard d'une école extérieure quelconque, si illustre soit-elle et pour bienvenue qu'elle soit, mais bien plutôt de dire et de penser au niveau des plus grands de l'art moderne du monde entier et, plus encore, avec la noble et patriotique ambition de les surpasser, comme l'a fait plus d'une fois l'esprit roumain, en la personne d'Eminescu et de Brancusi.

## VERS UN NOUVEAU CLASSICISME?

par **NICOLAE MANOLESCU**

La littérature roumaine semble se trouver aujourd'hui au seuil d'un nouveau classicisme. Certes, le critique n'est pas prophète et ne saurait pas plus prévoir l'avenir de la littérature que Nostradamus n'a prévu celui de la France. Mais, parfois, à partir de l'observation de la littérature et des constatations les plus objectives, les questions qu'il se pose peuvent devenir utiles.

La littérature roumaine se dirige-t-elle vers un nouveau classicisme ? Il est probable qui si la question m'était posée de façon aussi directe, j'hésiterais à répondre. En premier lieu, parce qu'il n'existe pas (comment pourrait-il exister ?) un parfait accord quant au sens de ce mot, que j'emploie, moi, dans son acception la plus banale, celle qui sert à définir les époques de grande affirmation créatrice d'un peuple. Et aussitôt surgit la seconde difficulté : quels sont les éléments qui déterminent le caractère classique d'une période ? Qui nous enseigne leur nombre ? Les Roumains ont eu des époques que nous pourrions nommer classiques : l'époque de Titu Maïorescu et celle qui a fait suite à 1918. Il est vrai, cependant, que les différences entre elles sont plus frappantes même que les ressemblances, à l'exception d'une seule : la valeur des œuvres créées durant cette période. Les autres caractéristiques définissent chaque époque à part. Le troisième classicisme, vers lequel tend la littérature roumaine d'aujourd'hui, et que, la chance historique aidant, elle réalisera, diffère à son tour de ceux qui l'ont précédé. Mais dût-on lui contester le droit de porter ce nom (peut-être se nommera-t-il tout autrement), c'est vers lui, comme vers un nouveau et remarquable développement de l'esprit roumain, que se tournent aujourd'hui toutes nos espérances.

La grande littérature a toujours comporté une double responsabilité : à l'égard du monde et à l'égard d'elle-même. Il suffit de chercher pour retrouver cette double responsabilité dans toute son histoire ; mais jamais elle n'apparaîtra aussi limpidement que dans les époques classiques. L'humanité porte en elle le regret et le pressentiment des époques classiques, non parce qu'elles incarnent des idéaux ou des formes éternelles, mais parce que leur équilibre concentre en lui les deux aspirations naturelles, inaliénables, de la littérature. Il suffit que la littérature oublie, ne fût-ce qu'un instant, l'une ou l'autre de ses responsabilités, pour que les maladies les plus étranges s'épanouissent sur son corps. Les grands écrivains n'ont jamais été indifférents ni vis-à-vis du monde ni vis-à-vis d'eux-mêmes.

Tous les cinquante ans, comme par une « fatalité » historique, la littérature roumaine a dû affronter l'assaut de la « culture » : en 1848, en 1900, en 1948. On n'a pas eu le temps de bien oublier les secousses provoquées par une vague culturelle, que déjà une autre vague se formait dans les profondeurs. Pour nous tous, le principal problème demeure celui de la vérité : pour être digne de confiance, la responsabilité de la littérature à l'égard d'elle-même passe toujours par sa responsabilité à l'égard du monde. J'entends reconnaître dans cet effort de la littérature le signe d'un nouveau classicisme.

Mais le classicisme vers lequel nous devons tendre ne doit pas être considéré comme une réaction historique immédiate; il suppose, au contraire, la recherche de voies que la spiritualité roumaine n'a jamais suivies, ou du moins très rarement, qui paraissaient fermées, stériles. On trouve, dans les poèmes, les romans et les drames que l'on écrit et que l'on écrira, un sens du tragique autrefois presque inexistant. Même la simple affirmation de l'idée constitue une difficulté, car nous nous débarrassons difficilement des jugements superficiels. Entre ce sens du tragique et l'optimisme social de l'individu, il ne faut pas nécessairement voir une contradiction. Des ballades populaires comme « La légende de maître Manole » ou « Miorița » sont des tragédies, mais personne n'a parlé, à leur sujet, d'un pessimisme du folklore roumain. Quand je dis que la littérature contemporaine se découvre un penchant au tragique, j'ai en vue l'absence relative (ou plus exactement le caractère non typique) de ce penchant dans la littérature roumaine en géné-

ral. L'écrivain roumain a toujours eu tendance à considérer l'existence sous un angle sentimental ou lucide, grotesque ou fantastique, mais jamais tragique ; on trouve rarement un autre point de vue que social ; Eminescu et Bacovia sont des exceptions. La poésie roumaine est naturiste, « réaliste », fantaisiste, naturaliste, philosophique, presque jamais tragique. La prose est sociale, évocatrice, lyrique ou romantique. Le théâtre roumain est placé sous le signe de Caragiale.

L'esprit critique et européen est peut-être ce qui frappe le plus dans le nouveau classicisme. Le synchronisme de la littérature roumaine avec la littérature européenne, selon les vœux de Lovinescu, s'est réalisé presque sans aucune préparation, dès le premier contact avec l'Europe. Ce qui prouve que nous n'avons jamais été absents, en fait, de l'Europe. Il ne faut pas retenir les simples accidents, ni certaines formes de mimétisme, inévitables. Mais l'écrivain roumain de demain ne souffrira plus d'un complexe d'infériorité en présence du monde : notre « traditionnel » complexe d'infériorité était engendré par l'ignorance et par le snobisme. Nous ne devons pas oublier que le premier classicisme roumain a paru après un long

processus d'assimilation des grandes cultures, lorsqu'existèrent les conditions requises pour le développement d'un esprit critique. L'esprit critique est l'instrument de contrôle de notre originalité nationale.

Ainsi donc, où en sommes-nous ?

Nous nous posons sans cesse la même question, parce que nous sommes ce que nous sommes devenus et, en même temps, nous inventons à chaque instant, à mesure que nous existons, notre passé. L'histoire de la littérature est un labeur de Sisyphe qui ne laisse pas le souvenir des réponses, mais seulement celui des interrogations. Devons-nous nous interroger sur la littérature roumaine de 1968 ? Je dis 1968 comme je dirais 1967 ou 1970, parce que, dans l'histoire, il n'existe pas de telles démarcations. Le classicisme vers lequel nous nous dirigeons est contenu dans la littérature qui nous représente et c'est en même temps une simple hypothèse. Un an, un jour, ce sont là de pures conventions qui ne donnent que difficilement une idée des transformations lentes et compliquées que la littérature subit avec le temps. Si l'histoire n'était qu'une succession d'événements, l'ascension à partir d'un passé certain vers un présent ouvert, il serait facile de l'écrire une fois pour toutes ; en réalité, le terme certain est le présent, cependant que le passé demeure trouble et hypothétique. L'histoire est un rapport entre nous et notre passé ; nous regardons derrière nous avec « colère », pour donner à ce passé une figure, nous tâchons de voir clair, de regarder profondément. Le passé est comme un astre qui n'a pas de lumière propre, qui a besoin du présent pour devenir visible.

## L'ÉCRIVAIN ET L'EXISTENCE

par **TEODOR MAZILU**

La conception « satanique » de l'art, que partageait le héros de Thomas Mann, suppose, comme une condition primordiale du genre, le renoncement au bonheur individuel ; dans cet immense sacrifice résideraient, sombre et séduisante compensation, la force, la douleur et la grandeur de l'artiste. L'artiste vend sa vie au Diable et obtient, comme récompense, l'auréole du génie ; cette transaction semble finalement satisfaire les deux parties. En tout cas, Thomas Mann voyait entre l'art et la vie une incompatibilité totale et tragique, le talent étant obtenu par un labeur titanesque et par un refus orgueilleux et constant opposé à toutes les satisfactions terrestres. Se dédiant à l'art, l'écrivain accepte d'une certaine manière sa propre mort, avec la conviction que lui-même a été obligé de choisir et qu'il a choisi. C'est pourquoi les artistes que l'on trouve dans la prose de Thomas Mann donnent l'impression d'être des prisonniers perdus dans leurs pensées, fiers de leur cachot, mais qui se permettent de temps en temps de jeter un regard nostalgique sur la vie des êtres simples et éprouvent même une sorte d'envie à l'égard de ceux qui, au lieu d'interpréter la vie et de l'exprimer sur le plan artistique, préfèrent vivre purement et simplement. C'est dans ce refus de la vie directe et du bonheur individuel que consiste la damnation de l'écrivain.

L'art devient, pour l'écrivain, son existence même, dans l'art, il concentre toute son énergie, toute sa sensibilité. D'où l'idée que l'écrivain « met ce qu'il a de meilleur dans son art ». On se posera inévitablement une question des plus simples : « Que fait-il, dans ce cas, du reste ? » Le partage en deux de l'existence — le côté sublime dédié à l'art, le côté médiocre consacré à la vie terrestre — nous mène à la conclusion triste que l'art apparaît comme une forme de la duplicité d'un individu. Quelqu'un disait que si les hommes avaient moins de duplicité en eux, ils écriraient moins de poésie, que c'est précisément cet état de contradiction que l'individu ne peut dépasser dans la réalité, dans l'existence, qui le dirige vers les zones de l'art, à la recherche d'un possible

équilibre. L'étonnement du lecteur en présence de la contradiction qui se manifeste entre l'œuvre et celui qui l'a créée n'est pas aussi ridicule qu'on pourrait le croire ; dans son innocence, il voudrait considérer la littérature comme une expression de l'unité de l'individu. La dualité de l'écrivain engendre inévitablement celle du lecteur ; celui-ci, à son tour, considère l'art comme une distraction ; sa zone sublime est émue par *les Frères Karamazov*, après quoi il retourne à ses propres contradictions et vaque à ses affaires. Personne n'est devenu plus intelligent après avoir lu *Hamlet* — non parce que cela serait théoriquement impossible — ce miracle ne s'est jamais réalisé parce que le lecteur n'a jamais vécu le drame, mais l'a simplement lu. Et il l'a lu uniquement parce qu'il avait la conviction que l'artiste lui-même s'est contenté de l'écrire ; l'un et l'autre se figurent que l'art et la vie sont des choses absolument différentes, et la conscience de cette contradiction empêche toute communication directe.

Dans cette acception, l'acte de la création artistique est un acte d'orgueil, un acte de défi. Je ne discute pas ici la base morale des choses, bien que l'on dise aussi qu'il existe un orgueil de la vérité. L'orgueil qui provient du contrat avec le Diable, du besoin aveugle d'une tragique réalisation sur le plan artistique, dresse entre l'artiste et la vie une barrière infranchissable, l'artiste devient incapable d'entendre dès lors ce que lui dit la vie. Si l'on fait de sa propre œuvre d'art un but en soi — grandiose ou mesquin, peu importe — on est la victime de ce but, l'esprit a perdu son innoncence, seule qualité qui nous permette encore de comprendre quelque chose à la vie. Le fait d'écrire devient alors une zone de la vanité et de la compétition, l'artiste qui se propose d'écrire une pièce meilleure que celles de Shakespeare ne l'écrira jamais, car en se proposant un tel but il s'engage dans une compétition et, arrivé au moment de concourir, son esprit perd toute clarté.

C'est un enfantillage de supposer que l'artiste peut inventer ou créer quoi que ce soit ; la seule chose qu'un écrivain puisse faire est d'écouter la vie, d'être attentif à ce que dit la vie, de l'observer et de l'enregistrer. Si un écrivain a de la « fantaisie » cela veut dire qu'il lui manque bien des choses. C'est une erreur de placer l'écrivain au-dessus de ses semblables, d'en faire un tribun, ou encore de le situer au plus bas, en lui reprochant de ne pas répondre aux exigences sans cesse accrues du public. L'écrivain qui se trouve au cœur de la vie ne connaît pas de sentiment hiérarchique, il ignore le sentiment d'infériorité aussi bien que celui de supériorité. La conception satanique nous présente l'écrivain comme un démiurge, créateur de personnages. Le seul écrivain qui crée, si l'on peut ainsi dire, c'est l'écrivain médiocre. Le véritable écrivain observe et se confesse. Le monde objectif de Balzac n'est rien d'autre que l'expression de sa vie intérieure. Balzac n'a pas créé, Balzac a eu le courage de confesser sa délicatesse et sa grossièreté, sa lâcheté et sa magnanimité, son avidité et ses élans.

Le courage d'être écrivain est, finalement, le courage d'être seul. Par solitude, j'entends un monde pur, dépourvu de mythes et d'espérances ; il ne s'agit pas d'un isolement de l'artiste, de son refus d'accepter la société — une telle chose est impossible. Etre seul, sans le moindre contrat, ni avec Dieu, ni avec le Diable, est une condition difficile ; Pascal avait raison quand il soutenait que le drame de l'individu commence avec son incapacité d'admettre, de supporter la solitude.

Entre les divers écrivains, il n'existe pas, en fait, de différences de talent, mais seulement une différence quant au courage de regarder au-dedans de leur propre existence. Seule l'erreur nous donne la sensation de la personnalité, seule la faute nous appartient intégralement ; l'intelligence, qui est l'expression de la vie, n'appartient à personne, c'est là une base très scientifique pour la modestie et l'humilité du créateur.

Est-il vraiment obligatoire pour l'artiste d'accepter la mort pour transmettre ainsi la vie à son art ? Accepter le malheur, c'est accepter les ténèbres, et les ténèbres ne peuvent subsister longtemps à la base de la littérature. Je ne me compte pas parmi les gens heureux, mais je considère que les heureux sont ceux qui écriront une littérature vivante et vraie.

## DIVERSITÉ DANS L'UNITÉ

par **IANOS SZASZ**

L'un des aspects les plus frappants de la littérature roumaine contemporaine est la diversité des styles, des modes d'expression, phénomène dont la polyphonie se manifeste sur la base d'une conception unitaire du monde et de l'histoire.

La littérature, dans sa totalité, considérée comme le phénomène d'une époque, d'une culture nationale, ne s'est jamais réduite à un modèle ou à une structure de forme, d'expression ; elle a toujours été, au contraire, non un terrain exclusif, mais un champ large où s'admettaient réciproquement et concouraient de nombreux modèles,

styles, écoles, courants, apparitions solitaires, etc. Certes, on connaît dans l'histoire de la littérature des modalités d'expression, des écoles dominantes, mais, théoriquement, il n'est jamais possible d'admettre l'exclusion de l'une par l'autre, l'expérience prouvant que la pluralité des modes est l'élément dynamisant du développement de la littérature. La domination d'un mode, d'une école ou d'un courant, excluant la libre concurrence et l'émulation, interdisant la démocratie des styles, ne mène qu'à l'ankylose, à l'académisme, au conservatorisme.

Plus particulièrement à notre siècle, où, en fait, aucun modèle ou structure de forme ne s'est imposé d'une façon marquante, comme à d'autres époques de l'histoire de la littérature, mais où s'est imposée au contraire la diversité, un énorme enrichissement de la gamme des modes et des structures, la voie de développement d'une littérature ne peut

accepter l'autocratie de tel ou tel autre mode d'expression. Un exclusivisme autocratique, par exemple celui du romantisme, serait aujourd'hui impensable.

Pour la Roumanie d'aujourd'hui, ce phénomène général se produit alors qu'elle possède des écrivains engagés ayant une conception unitaire, les mêmes bases de pensée philosophique. Devrait-il en résulter une préférence quant à un style ou à un mode d'expression? Aucunement, à mon avis. Nous savons, bien sûr, que certaines formes ont une plus grande audience auprès des lecteurs et d'autres une circulation plus restreinte. Mais on sait aussi que cette large audience s'est formée durant un temps assez long. Elle a été soutenue par la formation du goût littéraire et artistique résultant d'un processus d'éducation, en famille et à l'école. On ne peut pas savoir lequel des modes d'expression cristallisé récemment trouvera, au cours des années, une plus large audience ; ce qui est incontestable, par contre, c'est que certains d'entre eux se trouveront tout naturellement dans cette situation. Cependant, un fait essentiel demeure: la philosophie marxiste ne se trouve en contradiction avec aucun mode d'expression, avec aucun style existant. Pour paraphraser l'idée exprimée par un essayiste: ce n'est pas le réalisme qui doit être sans limites (contradiction en soi) mais bien la littérature elle-même, où, à part l'expression réaliste, tous les autres modes peuvent militer pour l'intégrité de la personnalité humaine, contre l'aliénation de l'homme, pour l'humanisme socialiste.

On pourrait dire: mais alors, qu'advient-il de la relation dialectique entre la forme et le contenu? Mis à part le fait qu'en matière d'art il est bon de s'inspirer du phénomène vivant et non de la théorie, donc même en considérant les choses sous un angle strictement théorique, et en allant jusqu'au bout de notre pensée, sans préjugés, nous constaterons qu'il n'est question ici d'aucune « hérésie ». Il serait ridicule de croire que, parce que telles idées forment le contenu d'une œuvre littéraire elles réclament a priori telle forme d'expression. S'il en était ainsi, nous formulerions la théorie de l'exclusivisme, de l'uniformité, au lieu de soutenir la diversité des modes et des styles. Nous sommes marxistes, notre philosophie traverse toutes les couches du contenu de nos œuvres, mais elle ne s'identifie pas au contenu même des œuvres ; elle confère à celui-ci une optique, un mouvement d'idées et d'éthique anthropomorphe, un esprit humaniste militant.

Le contenu ne se réduit pas exclusivement à des idées ; et c'est justement la complexité et la variété de la stratification et de la spécificité des éléments de contenu qui réclament la diversité des modes et des styles. Le marxisme exige, par son essence même, cette diversité, parce qu'en signalant la dialectique entre l'apparence et l'essence, il part de la constatation du caractère infini des phénomènes. Si l'on poursuit cette pensée jusqu'au bout, ce que la littérature roumaine a gagné par la diversité dans l'unité est le fruit d'un processus non seulement salutaire, mais au fond parfaitement logique. Nous n'avons toutefois pas le droit d'oublier que même les phénomènes qui ont le caractère de loi se manifestent très difficilement s'il n'existe pas de conditions favorables à leur libre action. Ces possibilités sont créées par les hommes. Il reste donc toujours beaucoup à faire, en vertu et dans l'esprit des phénomènes nécessaires, dans le domaine de la littérature.

## RÉVOLUTION ET MODERNITÉ

par **VIRGIL TEODORESCU**

Nous vivons à une époque où la cohésion entre la force dirigeante du pays et le peuple, entre la force dirigeante et la spiritualité du pays est parvenue à sa phase cristalline. Pour constituer non un conglomérat, si compact soit-il, mais un immense cristal dont les facettes peuvent devenir à tout moment de gigantesques prismes solaires. Les assises socialistes de la République, avec leur couverture dialectique or, établies selon une architecture marxiste-léniniste qui s'entend si bien à respecter et à utiliser le style de l'époque Brancoveanu et l'art des grands maîtres ferronniers,

représentants du génie populaire, sont capables de maintenir à jamais le lumineux édifice de la Commune future. Edifice élevé pour être habité par des hommes avancés sur tous les plans de la vie, adeptes d'une morale libérée de tout compromis, objectifs et lucides, par des hommes qui ont renoncé à la mesquine comptabilité du calcul personnel. C'est pour eux, pour ces « véritables créateurs de tous les biens », que se dresse toujours plus haut le lumineux édifice de la Roumanie moderne, c'est pour eux qu'apparaît un nouveau relief social, c'est en leur nom qu'est chassée l'inertie et purifiée la morale, que le mouvement devient plus alerte et plus ample, c'est en leur nom que sont démasquées et flétries la placidité et l'erreur tapies dans la pensée et dans les choses. Le voltage qui a accru sa tension a besoin d'un nouveau réseau pour pouvoir exercer sa force et d'un nouveau système de propulsion pour prouver son efficience. D'où la nécessité d'une modification de la pulsation vitale. D'où une nouvelle dynamique, multiforme, polyvalente, dont la rapidité raccourcit la route entre la cause et l'effet. D'où la recherche passionnée d'une formule originale, en étroite liaison avec la réalité et avec le fluide national qui la féconde.

A présent que les rapports entre la base et la superstructure sont préservés des erreurs d'une logique mécaniste, erreurs dont l'art eut à souffrir dans le passé, maintenant, donc, que le mode de vie, qui pour l'artiste représente son art même, se confond avec l'existence et les aspirations de la collectivité, que le droit de présenter les vertus de notre peuple devient pour l'écrivain un devoir, la superstructure se voit obligée de déployer des efforts afin de satisfaire sa base mobile et effervescente, et ces efforts, dans le domaine de l'art, se réduisent essentiellement au perfectionnement, ininterrompu, des moyens d'expression, pour lui insuffler une éternelle jeunesse.

On a pu croire naguère, par suite de regrettables confusions, que l'alliance entre la révolution sociale et l'art moderne était brisée du fait que des millions d'ouvriers et de paysans avaient accédé à la vie culturelle, et que la fonction de l'art est de fournir des éclaircissements politiques et d'entraîner à l'action. Or cette fonction, cette mission de l'art, comme on a pu le constater nettement, n'exclut pas l'utilisation de moyens d'expression modernes. Pourtant, la tendance à maintenir ou à faire appel aux anciens moyens d'expression s'est imposée un certain temps, entravant le développement de la personnalité artistique, nuisant à l'unité indestructible entre le contenu et la forme et se voyant même élevée au rang de principe. Cette confusion a été aggravée par une conception erronée de l'état d'aliénation dans une société où l'exploitation de l'homme par l'homme cessait d'exister. Certes, dans une telle société quelques-unes des racines sociales objectives de l'aliénation, notamment les plus importantes, sont extirpées. Mais cela ne signifie pas que toutes l'aient été et que les rapports sociaux entre les hommes soient transparents.

Dans la « Critique du programme de Gotha », Marx précise que durant la première phase du socialisme et jusqu'à la réalisation intégrale du communisme il existera encore une certaine opacité dans les rapports économiques, car la loi de la valeur continue à fonctionner. Bien entendu, elle ne domine plus comme auparavant. Mais aussi longtemps qu'existent les diverses formes d'économie et de propriété, les formes de l'aliénation subsistent aussi, même si elles s'effacent graduellement. Il faut donc tenir compte de cela, si nous voulons éviter des erreurs en ce qui concerne la morale ou l'esthétique, ainsi qu'une conception mécanique du rapport

entre la base et la superstructure. Nous sommes loin de l'époque où, à la suite d'une triste confusion qui transformait le concret en utile par l'entremise de la notion de pratique, l'effort poétique était, consciemment ou non, minimisé ou neutralisé dans une grande mesure. Nous sommes loin du temps où l'on offrait au poète une poignée de mots qu'il devait disposer selon les critères classicisants de la métaphore et du lieu commun. Nous sommes loin du temps où un poème devait nécessairement pouvoir être raconté.

Au moment de cette cristalline cohésion, où rien n'est forcé et dont la radieuse perspective est garantie par la force clairvoyante du parti, l'effort poétique retrouve la splendeur qui est la sienne.

Le poème est devenu un état de grâce.

L'extraordinaire épanouissement de l'art et spécialement de la poésie, art de tous les arts, qui s'est produit durant les dernières années dans notre pays, en constituent la preuve la plus éclatante. Mais, pour que l'effort poétique, absolument indispensable aujourd'hui, conserve son entière signification, il doit lutter contre la « déréalisation » de la réalité, c'est-à-dire contre le remplacement de celle-ci par des clichés qui se multiplient eux-mêmes au mépris du concept héraclitien, manœuvre qui mène à la sclérose et à la dégradation de l'art.

Le poète révolutionnaire est criblé d'interrogations, si je puis m'exprimer ainsi, comme un étendard est criblé de balles.

Cependant, ces interrogations se suivent, s'agglomèrent, se résorbent et apparaissent, s'additionnent et se subordonnent, s'entrecoupent et se superposent conformément aux lois de la dialectique. Et nous descendons et ne descendons pas dans les

eaux du même fleuve, nous descendons et ne descendons pas du point vivant au point mort de l'interrogation pulvérisée en nous, pour lui donner la réponse voulue. Pulvérisée en nous, et non pas divisée, mais exprimant l'entier dans chacune de ses particules. Le poète doit arriver à répondre avant que la question ait été posée, et cela implique une ardeur incessante en vue de détecter sans cesse de nouveaux moyens d'expression, capables de créer pour la poésie un tissu capilaire permanent. Il existe, entre l'effort poétique et la grande poésie révolutionnaire du monde, un transfert inévitable.

Il est faux de croire qu'un vrai poète novateur peut faire abstraction du lexique révolutionnaire pris dans sa totalité et purifié par l'élimination des points morts. Bien sûr, au moment crucial de l'invention, lorsque même la force de la gravitation universelle fait antichambre, intervient le danger de la mystification. Car en un tel moment le mimétisme et la fausse grandeur ne laissent pas échapper l'occasion de se développer, comme dans une flore propice ; ils ne laissent pas échapper l'occasion de planer avec des ailes d'emprunt, et le prétendu déchiffrement de notre substance humaine peut rapidement se transformer, dans le meilleur des cas, en une terne et triste maculature.

Alors intervient le goût artistique douteux, le maquillage et l'ornementation boréale, qui tentent de camoufler, avec plus ou moins d'adresse, le vide poétique. Un galimatias dominé par l'incohérence, une carte décalquée sur une vitre, où les continents n'occupent plus leur place réelle, opération forcée, considérée par des exécutants pressés comme une action téméraire et une inégalable contribution à la découverte des sources de la poésie.

En parlant donc de la nécessité de l'effort poétique, j'entends être parfaitement explicite. Cet effort est indispensable à la poésie et conserve sa valabilité aussi longtemps qu'il ne se transforme pas en un commentaire respectueux des circonstances, aussi longtemps que le poète est capable d'évaluer et de discerner nettement les choses dans le vertige de la spontanéité, tout en se maintenant dans un climat révolutionnaire propre à la libération de la forme, au progrès collectif et à l'élan particulier de celle-ci, pour répondre à des questions qui ne sont rien d'autre qu'un hommage rendu à la liberté.

## LES PRIX DE L'UNION DES ECRIVAINS

*Au mois de février, le jury de l'Union des Ecrivains, dont faisaient partie Geo Bogza, membre de l'Académie Roumaine (président), Alexandru Balaci, Nina Cassian, Matei Călinescu, Şerban Cioculescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Gabriel Dimisianu, Paul Everac, Franz Liebhard, George Macovescu, Miron Radu Paraschivescu, Eugen Simion, Ferenc Szemler, a publié le nom de ses lauréats pour 1968, comme suit:*

Prix de Poésie: ŞTEFAN AUGUSTIN DOÏNAŞ: *Hypostases* (Ipostaze); JOZSEF MELIUSZ: *L'Arène* (Arena) — en hongrois; ADRIAN PĂUNESCU: *La Fontaine somnambule* (Fîntîna somnambulă). Prix de Prose: NICOLAE BREBAN: *Animaux malades* (Animale bolnave); FĂNUŞ NEAGU: *L'Ange clama* (Îngerul a strigat); GEORG SCHERG: *Le Manteau de Darius* (en allemand) (Der Mantel des Darius). Prix de la Dramaturgie: ION BĂIEŞU: *Le Pardon* (Iertarea); MARIN SORESCU: *Iona*. Prix de la Critique et de l'Histoire littéraire: ADRIAN MARINO: *Introduction à la critique littéraire* (Introducere în critica literară); EDGAR PAPU: *Evolution et formes du genre lyrique* (Evoluţia şi formele genului liric). Prix de la Littérature pour enfants et pour la jeunesse: MIOARA CREMENE: *Grandeur et décadence de la planète Globus* (Mărirea şi decăderea planetei Globus); MONICA PILLAT: *Les 13 et le mystère* (Cei 13 şi misterul). Prix de la Traduction: ION CARAÏON: *Spoon River Antology* d'Edgar Lee Masters; GEO DUMITRESCU pour l'élaboration de l'Anthologie bilingue Charles Baudelaire.

# LA PROSE FÉMININE AUX PRISES AVEC ELLE-MÊME

par DANA DUMITRIU

*Genre littéraire ambigu, la prose féminine se caractérisait autrefois par l'exclusivité de certains thèmes, par la structure d'un style à part. Elle a été longtemps considérée comme le produit définitif d'un lyrisme sous-jacent ne pouvant être mis en valeur dans le domaine de la poésie, et ce préjugé, dû à la lecture de certaines œuvres romanesques édulcorées, signées par des bas-bleus exubérants, a minimisé ce que la littérature féminine avait de remarquable, prêtant au terme un sens péjoratif. Aujourd'hui encore, lorsqu'une œuvre est qualifiée de la sorte, un geste ironique ou, dans le meilleur cas, une certaine indulgence critique l'accompagnent. Et cependant, la prose féminine se réserve de façon évidente, une certaine vision de la vie, une certaine sensibilité du commentaire narratif, elle connaît — sinon en égale mesure, du moins avec une intensité proportionnée à son importance — la lucidité, l'observation exacte, concentrée, objective, une caractérologie nuancée, un pathétisme retenu. Malheureusement, le terme englobe toutes les directions, toutes les expériences, bonnes ou mauvaises, depuis celle exaltant le sentiment ou louangeant le sensoriel, jusqu'aux romantiques affirmations au droit à l'égalité et aux encouragements de la vigoureuse indépendance sociale et morale de la femme, depuis les déchaînements lyriques jusqu'à la raréfaction des langoureuses vapeurs d'une sensiblerie subtile, pâle, etc. En raison d'un subjectivisme excessif, nombre de livres dus à des femmes de lettres se trouvent catalogués dans le domaine des thèses; d'autres fois, par suite d'une large élasticité du style, on en arrive à une confusion très prononcée des genres. Mais, en éliminant de la discussion les cas de féminisme littéraire et en conservant le terme de littérature « féminine », nous pouvons distinguer ses remarquables éléments esthétiques: penchant pour le côté émotionnel des intrigues, intérêt déclaré pour la façon de s'exprimer du personnage, ampleur ambitieuse de l'analyse, raffinement sensoriel, etc.*

*Nous pouvons constater sans peine une tendance presque générale de la littérature féminine à dénier, à déguiser sa structure intime. Aujourd'hui, elle tente d'effacer les différenciations qui la séparent de la prose masculine, bien qu'elle trouve facilement une sphère propre d'acception à l'égard de laquelle on peut opérer des dissociations, établir des mutations qualitatives, une évolution ou une involution.*

*Afin de pénétrer dans la littérature dépouillée de son caractère distinctif, la prose féminine actuelle a dû mimer ou assimiler organiquement, selon les moyens de chaque auteur, la manière masculine de s'exprimer, sa façon d'être objective et la rigueur abstraite de son style, son champ thématique aux plus larges perspectives. L'obsession du handicap de profondeur qui existerait entre les deux termes et l'aspiration d'atteindre un seuil de valeur égale est dû sans doute non seulement au prestige des œuvres littéraires signées gravement par des hommes de lettres, mais aussi à une égale culture du goût esthétique, à l'impulsion générale menant à l'agitation et à la lucidité énergique des œuvres d'une mâle vigueur. Toutefois il arrive fréquemment que cette tendance dont nous parlons se manifeste moins sur le plan de réalisations d'une intelligente originalité, que sur celui des intentions, mimant certaines solutions techniques de composition ou s'inspirant de certains repères thématiques. Mais comme la littérature est, quels que soient ses genres, un art de la confession, il n'est pas de femme de lettres capable de ne pas se trahir, aussi soutenus soient ses efforts pour se travestir. Ce qui importe c'est*

*qu'elle sache mettre exactement en valeur ses moyens d'écrivain. En d'autres termes, la littérature féminine ne devient pas une littérature véritable en troquant voilette et crinoline contre chapeau melon et veston croisé (même l'extravagante et garçonnière George Sand n'a fait que de la prose féminine, dans l'acception la plus romantique du terme, en dépit de son idéal viril), mais seulement en répondant par des œuvres de valeur aux exigences esthétiques modernes, en apportant une nouvelle fraîcheur, une personnalité à part, en conservant fidèlement sa mystérieuse fragilité ou son fatal élan sensoriel. Si une femme de lettres a, dès le début, cette conviction, elle peut s'imposer comme une personnalité littéraire originale. La vénération dont Hortensia Papadat-Bengescu fait l'objet est due en bonne mesure à cette fidélité à elle-même. La littérature roumaine de l'entre-deux-guerres lui doit l'image d'un monde presque inexploré, le monde de ces natures maléfiques, déshumanisées par le snobisme et les conventions sociales, un monde de la sensibilité maladive, monstrueuse, souffrant un rapide processus de désagrégation pathologique, êtres abjects à la raison obnubilée. La teneur narrative de ses romans et de ses pièces de théâtre englobe l'aspect biologique de la vie en même temps que les zones des aspirations tragiques et impossibles vers la pureté; l'accent social ironiquement souligné n'a pas exclu le poème euphorique et les élans vitalistes.*

*La prose littéraire féminine de ces dernières années englobe les efforts de plusieurs générations: depuis Henriette Yvonne Stahl, Cella Serghi, Georgeta Mircea Cancicov, Lucia Demetrius, Ioana Postelnicu, Anișoara Odeanu, Alice Botez, Sanda Movilă, Sidonia Drăguşanu, Letiția Papu, Ticu Arhip, Ada Orleanu, Iulia Soare, Veronica Porumbacu, Maria Rovan, Maïa Belciu jusqu'aux plus jeunes, Sânziana Pop, Maria-Luiza Cristescu, Alexandra Tîrziu, et aux femmes-écrivains de langue hongroise — Eszter Domokos, Ilona Varró — ou allemande: Gertrude Gregor et d'autres encore. La tentation d'adopter une attitude masculine à l'égard de la création littéraire (se traduisant par une sélection essentielle du matériau romanesque et par une interprétation ordonnée, systématisée autour d'une conception bien délimitée) est indiscutable, bien que les solutions soient différentes. Certains livres ne demeurent fidèles au féminisme que pour leurs thèmes, répondant à l'appel — dont nous parlions — d'une analyse rigoureuse; d'autres essaient de dépasser leur ombre même. Si, en ce qui concerne les sujets traités, les préoccupations connues de la littérature féminine n'ont pas disparu, le lyrisme douceâtre, l'exaltation passionnelle, l'acuité sensorielle trop maladive ne jouissent plus de la moindre indulgence. La forme change du tout au tout et, parfois, les mêmes éternels sujets empruntent un autre éclairage. Cependant quelle que soit la direction dans laquelle s'exerce le mouvement d'évasion de sa propre condition, la prose féminine accuse nettement la préoccupation générale de se dépasser elle-même.*

*Les œuvres de la génération d'âge mûr (Henriette Yvonne Stahl, Cella Serghi, Georgeta Cancicov, Lucia Demetrius, Letiția Papu, Sanda Movilă, Anișoara Odeanu) ont épuré la littérature féminine de ses excès féministes et ont préparé de fait ce mouvement dans ses termes initiaux. Elles ont développé de préférence la technique caractérologique, la dynamique du personnage, sans pourtant s'affranchir des formules déjà consacrées de l'analyse ou des dissociations exclusivement intuitives. Conservant les préoccupations thématiques propres à la prose féminine, les romans et nouvelles de ces femmes de lettres n'apportent du nouveau que dans les détails de style; elles demeurent fidèles aux éléments essentiels.*

Henriette Yvonne Stahl *est l'exemple le plus typique de cette première catégorie. Ses romans — anciens et nouveaux —* Voïca, Entre le jour et la nuit, Mon frère l'homme — *reflètent une authentique personnalité littéraire, extrêmement réceptive aux nouvelles formes de style et même tentée d'adopter témérairement certaines expériences des plus modernes (telles, par exemple, les projections oniriques qui forment le thème de quelques-unes de ses nouvelles). Ses écrits comprennent généralement une riche part anecdotique, qui supporte mal les commentaires subjectifs, ce qui a valu à la prosatrice une réputation d'objectivité. Son intelligence créatrice s'applique cependant aussi à la psychologie féminine; c'est pourquoi ses quelques évasions subtiles hors de la stricte prose du genre sont moins choquantes.*

Cella Serghi, *dans un roman paru avant la guerre et réédité récemment,* la Toile d'araignée, *s'est proposé de scruter méticuleusement l'âme féminine, soulignant la nature de sa dignité dans l'amour, la majesté de sa faiblesse psychique, l'orgueilleuse conscience de son indigence à partir de laquelle l'héroïne édifie une attitude typiquement existentielle. Les confessions de Diana Slavu, principal personnage, respectent avec décence une certaine objectivation. L'analyse a un incontestable accent social, évitant les mièvreries et le sentimentalisme, avec cette insistance de la curiosité qui est le résultat de la pure soif de connaître, de déchiffrer le mystère intérieur. L'auteur possède un art certain de décrire le cadre, le décor nuancé des épisodes évoqués: Mangalia, inondée de soleil, pittoresque, Bucarest agité et nostalgique, etc. Mais ce qui constitue le principal attrait du livre c'est indubitablement le besoin soutenu de lucidité, la justesse de l'observation, qualités qui se révèlent aussi dans certaines de ses œuvres ultérieures:* le Livre de Mirona, les Filles de Barotă, *etc.*

Crépuscule, *le roman de* Georgeta Mircea Cancicov, *prouve l'ambition tacite de fixer un milieu, une crise aux implications sociales. Cédant au subjectivisme dans l'interprétation du matériau romanesque — d'où aussi sa prédilection marquée pour une décrépitude grotesque et pour des antinomies éthiques précises — l'écrivain conserve toutefois des épisodes documentaires et l'alternance de cette attitude littéraire devant le matériau de la narration crée une rythmicité intéressante.* Crépuscule *nous parle de l'irrécusable fin de la classe dominante — thème sobre et fécond du point de vue littéraire, fréquent dans les lettres roumaines. Les domaines de Domnești et de Scheița semblent les derniers vestiges, écaillés par le temps, d'un monde irrémé-*

*diablement vieilli et envahi de cruelles mélancolies, deux symboles certains de l'agonie de l'ancienne classe dominante, au sein de laquelle l'auteur opère une dissociation. Alors que l'extraordinaire délabrement d'un fantastique impressionnant, du manoir de Negulici — Mazurul — représente tout ce que les convulsions de la mort ont de hideux et de ridicule, par contre, le lyrisme et l'apparent dynamisme de la vie qui se déroule au manoir d'Elenca Dinache veulent démontrer le charme raffiné que peut revêtir l'acceptation digne du destin. Le commentaire psychologique et l'histoire simple sur lesquels repose le livre de Georgeta Mircea Cancicov relèvent toujours du féminisme littéraire, sans que, pour autant, cette appartenance détermine un traditionalisme élaboré. Il convient cependant de remarquer la description laborieusement construite des tableaux où perce l'aspiration de l'écrivain à ne pas céder au fond intuitif.*

*D'autres œuvres illustrent le secret désir de faire une démonstration, le riche matériau romanesque étant ordonné en fonction des besoins de l'argumentation. On en arrive ainsi — c'est le cas du récent roman de* Lucia Demetrius, le Monde commence avec moi *— à mettre en valeur certaines virtuosités typologiques. Abordant le thème — dont l'auteur a déjà tiré parti dans ses pièces de théâtre — de la succession de trois générations, Lucia Demetrius entreprend une étude narrative de l'égoïsme héréditaire et des échelons franchis par des parvenus. Le lecteur assiste à l'ascension de la famille d'un humble avocat de province, qui — grâce à un adultère parfaitement ourdi — hérite de la fortune d'une vieille femme, propriétaire d'un grand bien foncier. Chez les enfants et les petits-enfants de l'avocat cet égoïsme deviendra une cruauté orgueilleuse, impitoyable. Les personnages sont campés de façon variée, nuancée finement, qui les particularise, ce qui permet à l'auteur d'imprimer une certaine dynamique au type essentiel. Le livre est un traité de caractérologie fort tenace, écrit dans un style malicieux, objectivé. Ce qui frappe c'est la méthodique de l'argumentation et le pathétisme de la caricature — geste qui trahit son auteur, car sous le couvert de l'impersonnalité se cachent la passion et la douce simplicité des moralisateurs.*

Letiția Papu, Maria Rovan, Sidonia Drăgușanu *ou la plus jeune* Ana Barbu, *suivent une voie semblable. Elles s'occupent, chacune à sa façon, des drames, intensément traités, que suscite le complexe d'infériorité de la femme, des exigences d'une sensibilité exagérée ou bien des problèmes de l'adolescence.*

*Plusieurs romans ultérieurs ne négligent pas non plus les thèmes préférés de la prose féminine, mais ils sont d'une facture lucidement détachée, énergique.* Sînziana Pop *qui conserve, pour exprimer ses propres émotions, les termes justes, résistants, du tempérament féminin, nous offre une littérature féminine par l'objet de son étude mais « garçonnière » par le procédé rigoureux de l'analyse, principe imposé, apparemment, par les hommes de lettres. La jeune prosatrice se joue des procédés d'écriture, mais respecte la vérité intime, celle qui, au fond, intéresse toute littérature d'analyse.* Ne lâche jamais prise, *premier volume de la jeune Sînziana Pop, présente un personnage unique pour tous les récits qu'il comprend: la femme qui s'accepte telle qu'elle est dans toutes les situations possibles, sans faux préjugés, comme une unité indestructible, valable dans l'entière complexité et la variété de ses dimensions. Le volume* les Portes *de* Veronica Porumbacu, *poétesse en pleine maturité, suit la même direction; ce sont des espèces de « mémoires » de résonance éthique, axés sur la formation d'une destinée, et qui lui ont été suggérés — de son propre aveu — par* la Promesse de l'aube *de Romain Gary. Presque de la même lignée sont les récits d'*Alexandra Tîrziu, *qui mise pourtant davantage sur les moyens expressifs de la notation spontanée, sur la grâce d'une confession ironiquement masquée. Nous nous trouvons déjà sur un terrain oscillant, où l'ambition de dépasser d'inévitables limites n'a pas été formulée avec précision et où la stricte préoccupation de se confesser persiste avec obstination. Cette oscillation peut aussi réaliser à un moment donné un équilibre plus intéressant même que les extrêmes et nous avons mentionné ici deux romans apportant à la littérature féminine actuelle ce réalisme analytique qui lui est si nécessaire, où l'expérience de la vie intérieure et l'expérience sociale ont déterminé, dans un alliage bien fondu, l'apparition de certains tempéraments d'écrivains originaux. Plus qu'au simple désir de dépasser des limites littéraires, nous assistons au développement de certaines consciences d'écrivain d'essence tout à fait personnelle.* Alice Botez, *dont les débuts sont assez tardifs, nous semble, dans* l'Hiver Fimbul, *attirée par les graves problèmes de l'existence, par le thème de la mort et par l'obsédant déterminisme du sang. L'hérédité, la claustration dans le cercle de famille, les étranges communications avec les aïeux, le sentiment d'une continuité atavique, l'épouvante d'une malédiction datant des premiers ancêtres et qui doit s'accomplir avec les derniers descendants, tout cela fait partie de la psychologie de ses personnages, dépassant le domaine du pittoresque, souvent tentant dans un tel contexte et laissant présager, avec subtilité et un sens parfait des nuances, les grands drames de l'existence humaine. C'est sans doute l'influence d'Hortensia Papadat-Bengescu qui a poussé Alice Botez à aborder un sujet si sensible, si captivant. Mais tandis que la première ne faisait usage de la généalogie que dans la mesure où celle-ci établissait une appartenance sociale, sans pour autant atteindre à l'obsession, chez Alice Botez l'argument de la consanguinité prend des proportions touchant à l'abstraction. La véritable réussite de ce roman tient à sa construction: d'une part, la verticale du temps vécu, d'autre part, l'horizontale des interférences spirituelles. A de rares exceptions près, lorsque la prosatrice fait intervenir des récits stricts ou de tardifs commentaires, les personnages prennent la liberté de parler à la première personne; aussi s'expriment-ils tour à tour en un soliloque intérieur contorsionné, dans un climat de magie passionnelle.*

*Une autre œuvre encore maintient l'équilibre entre l'observation synthétisante et l'élan analytique et c'est également un premier roman. Il s'agit de* Caprice au départ du frère chéri *de la jeune* Maria-Luiza Cristescu. *Le thème essentiel est fourni*

*cette fois par la révélation d'une déroute psychique et intellectuelle, née d'une absence de finalité sociale. Les personnages du livre, représentant chacun l'une des formes de cette déroute, vivent entre deux alternatives: l'acceptation ou le refus d'une certaine structure sociale, les deux attitudes étant également risquées pour leur destinée individuelle. C'est dans de pareilles situations qu'apparaissent les fanatiques, les imposteurs, les lâches ou les résignés. Le milieu choisi par l'auteur est celui des gens de lettres ou le monde de ceux qui tournent autour de ceux-ci. Parmi des pages purement narratives viennent s'intercaler celles d'un journal personnel et cette alternance crée une certaine tension. L'objectivité de l'écrivain n'est plus une velléité, mais une vocation. Maria-Luiza Cristescu, sans dédaigner les thèmes de la prose féminine, atteint un niveau plus élevé dans l'analyse romanesque, car elle perçoit le timbre social des drames individuels.*

*Obligés d'omettre quelques noms et quelques œuvres, nous allons analyser maintenant la catégorie de livres qui illustre le mieux ce transfert de substance romanesque, ce désir de détruire son caractère spécifique et de s'auto-dissoudre. Il s'agit de la catégorie qui abandonne totalement la sphère de la littérature féminine, chose difficile et qui souvent en est restée au stade de l'intention. De peur de se démasquer et afin de pouvoir aborder une zone réputée impropre, la prose de ces femmes de lettres a fait parfois appel aux formules usuelles de la littérature, les empruntant sans les assimiler; elle n'en a adopté que les éléments superficiels, extérieurs, la partie technique, mécanique. C'est pourquoi certains de ces livres se ressemblent beaucoup. Tout essai de substituer à une contribution personnelle celle d'autrui, composée et enregistrée par des formes préétablies, n'a pour effet que l'uniformisation. En même temps surgit la possibilité du prévisible. Vous ouvrez un livre et, dès les premières pages, vous savez à peu près de quoi il sera question; vous pouvez même ébaucher l'évolution des personnages. Certes, il est des exceptions à cette fatalité supposée et les noms de Iulia Soare, Letiția Papu ou Sanda Movilă viennent à l'appui de cette affirmation. Le courage avec lequel elles ont abordé les thèmes spécifiques de la littérature objective, réaliste leur a valu un certain renom de valeur constante, souvent appréciée.*

*Par contre, le sentiment que vous donne la lecture d'un roman tel que* le Départ des Vlaşin *par* Ioana Postelnicu *c'est d'avoir déjà parcouru ces pages, bien qu'on ne puisse préciser exactement les analogies. La construction appartient en propre à Ioana Postelnicu, mais les éléments de l'édifice, le style sont communs à tout une série de narrations se proposant de dépeindre l'épopée d'une collectivité rurale ancestrale, à l'époque où sa vitalité fait l'objet d'une vérification historique. La prosatrice ne manque pas des qualités requises pour arriver à ses fins. Trahissant sa condition, Ioana Postelnicu veut une prose traditionnelle, sévère dans ses significations éthiques et rigoureuse quant au style, monumentale par ses réverbérations ethniques, et sa tentative s'appuie sur ses dons évidents d'écrivain, même si — dans un tel contexte — son originalité et sa force narrative ne sont pas assez mises en valeur.*

*Le penchant, tout aussi naturel, d'adopter une facture propre à la prose moderne ne dépasse guère parfois les limites du dilettantisme, mais d'autres fois aboutit à d'indéniables succès. Nous pouvons rappeler à ce propos les constantes préoccupations de* Mioara Cremene. *Dans son volume de récits* le Magasin des mariées, *elle réussit à conjuguer l'excès sensoriel, le geste ironique et la narration simple mais énergique de certains événements bizarres aux significations cachées. Ses dons sont certains, notamment le réalisme sarcastique de la notation ou le toucher analytique sévère. C'est pourquoi l'adoption d'une formule donnant l'illusion de la vision virile lui est facilitée. Mais le caractère féminin de son œuvre finit cependant par percer. La prose parabolique tentée par Mioara Cremene, par exemple, ne peut pas être bâtie rien que sur des jeux fantaisistes. Il lui faut une conception, un support exact de la construction.*

*Virginia Woolf écrivait quelque part, au sujet du climat livresque dans lequel se déroule l'activité créatrice de l'écrivain, de ses servitudes à l'égard d'un certain code de la communication: « Ainsi, si l'écrivain était un homme libre et non un esclave, s'il pouvait écrire ce qu'il veut et non ce qu'il* doit *écrire, s'il pouvait fonder son œuvre sur sa* sensation *et non sur une convention, il n'y aurait pas d'intrigue, de comédie, de tragédie ( ... ) La vie n'est pas une série de lampions bien ordonnée, la vie est un* halo lumineux, *une enveloppe transparente qui nous entoure, depuis la naissance de notre conscience jusqu'à sa mort.» Nous pourrions dire que les femmes de lettres ont une double servitude: d'une part, elles sont assujetties à l'invévitable convention littéraire de la création et, d'autre part, à leur complexe d'infériorité, dicté par le prestige de la prose masculine. On a constaté que la tentative d'écrire une prose nourrie aux sources originales de la vie et non de conventions esthétiques détermine l'apparition d'œuvres d'une originalité évidente, le problème de l'appartenance de l'écrivain n'étant plus que subsidiaire.*

*On compte encore d'autres ambitieux essais dans cette aspiration à se libérer des données strictes du féminisme, menés à bonne fin en acceptant cette zone littéraire qui associe l'observation objective, sévère, à une vision secrètement lyrique de la réalité psychique. Il s'agit de ces œuvres qui déchiffrent par tous les moyens possibles l'ineffable de certains rapports humains, indéfinissables par la logique commune. Ce que l'on réalise ainsi se situe dans la zone limitrophe, entre la prose féminine aux réverbérations poétiques et la prose aux accents fortement vitalistes.* Maïa Belciu *place son premier volume,* la Fourrure de phoque, *dans la littérature fantastique, hallucinatoire, scrutant les obsessions cachées, prose retraçant des mouvements spirituels, imprégnée d'un lyrisme trouble et accablant, littérature cryptographique, à clé, mots mystérieux murmurés dans l'ombre. L'exaltation passionnelle échappe ici aux dimensions sensorielles pures et s'élance en des connexions plus amples intéressant la genèse, l'amour, la solitude et la mort. Les qualités contradictoires de la prose de Maïa*

*Belciu sont mises en lumière sans artifices de forme; elle fait appel au lyrisme frénétique ou à une analyse psychologique incisive, pratiquée avec une passion scientifique, une constante correction. L'émotion est le fait de la transcription cérébrale d'un vague mystère et non d'une surabondance du commentaire subjectif. D'autres récits du même auteur, parus dans divers périodiques, témoignent aussi d'un style différent, celui du détachement lucide, presque cynique, du flux des sentiments. L'énigme de la féminité est sauve — du point de vue littéraire — grâce au silence ou à la cruauté avec laquelle elle se contemple elle-même.*

*Le paradoxe créé par les nombreuses tentatives que font les femmes de lettres pour détruire leur spécificité littéraire n'échappe pas à une observation même sommaire. Le terrain, impropre à une vocation de genre, ne pourra pas donner des fruits d'une vitalité maxima. Plus l'évasion est préparée avec soin, plus elle devient évidente. Ce qui est réellement réussi, ce sont ces alliages équilibrés, nés d'une persévérante éducation esthétique, et d'une certaine vocation pour les constructions harmonieuses, d'une savante cérébralité. Nous avons énuméré quelques exemples de la très récente création d'Alice Botez, Maria-Luiza Cristescu, Maïa Belciu Sînziana Pop, Alexandra Tîrziu, chacune d'elles cédant à la tentation générale d'une homogénéisation littéraire sur des coordonnées qui n'annihilent pas leur personnalité.*

*Il est curieux (et peut-être même significatif, si nous voulons être tant soit peu malicieux) de constater que — tandis que la prose féminine aspire à se viriliser — la prose masculine semble emprunter des traits féminins, plus même qu'il ne serait permis et utile du point de vue esthétique. Dans nombre de cas, elle devient lyrique, aborde avec inquiétude les domaines du poème euphorique et de la caractérologie fixe, offrant un surprenant obole au sensoriel, à l'intuitif.*

## FORMES LYRIQUES AU XXe SIÈCLE

par **EDGAR PAPU**

*Aux familiers de la poésie contemporaine, notre siècle présente un véritable univers lyrique. Deux structures principales sont à sa base, toutes deux héritées du siècle dernier: d'une part la poésie symboliste, de l'autre celle de Walt Whitman. Celui-ci, bien qu'en plein XIXe siècle (1819—1892) constitue pour son temps une apparition tellement singulière, que toutes les coordonnées de son œuvre le détachent du moment où celle-ci fut effectivement réalisée et le poussent vers le courant spirituel de nos jours. Après Edgar Allan Poe et dans un sens tout différent, il apporta la seconde contribution américaine d'importance à la poésie nouvelle. Dans l'ambiance spécifique d'une pluralité moderne presque infinie, la prose, avec ses possibilités sans bornes, avait nettement dépassé la poésie que sa nature même retenait dans certaines limites, rappelant les formes closes d'existence qui avaient toujours constitué son domaine jusqu'alors. C'est en ce sens que Whitman agit, renversant les derniers obstacles qui empêchaient le lyrisme de connaître l'avance impétueuse des autres genres en prose. Whitman donna au vers libre (qui exista avant lui) la forme la plus radicale qu'il ait eue jusqu'à lui, et supprima du coup, dans le vocabulaire et l'arsenal des images poétiques, les traces désuètes et les traditions archaïques qui se retrouvaient même dans les œuvres les plus neuves ou les plus révolutionnaires, comme par exemple dans* les Tisserands *d'Henri Heine. Pour la première fois, semble-t-il, les vers du poète américain se dépouillent de leur costume rituel pour se vêtir en civil, comme la prose. Whitman élargit ainsi les perspectives et les possibilités de la poésie, tout en s'efforçant de préserver, dans cette voie de communication nouvellement ouverte, sa vibration spécifique. Il est un des premiers poètes à éprouver la joie du progrès, de la civilisation, de la technique moderne, de la nature envisagée non plus simplement comme cadre des rêveries, mais comme le modèle premier de cette civilisation même. Enfin l'idée de liberté et l'amour de l'humanité le font embrasser, comme dans le poème intitulé* Salut au monde, *l'infini humain de tous les peuples. Toutes ces coordonnées lui donnent accès, par anticipation, à notre siècle.*

*Son influence fut cependant précédée par celle du symbolisme. On enregistra alors des fusions d'un nouveau genre, destinées à prolonger, dans un sens différent, l'action du symbolisme français. Les coordonnées, surtout musicales, de ce courant, s'unissant à celles des diverses réalités nationales, firent naître de nouvelles perspectives, d'une grande diversité. Ces réalités nationales auxquelles vient s'allier la musicalité symboliste relèvent de la poésie, de l'histoire, de la légende, du rêve. Nous trouverons par exemple chez Stefan George le vague musical symboliste suggestivement appliqué à l'atmosphère d'une vieille Allemagne, encore vivante: « Dans la ville aux vieux toits, aux pignons ouvragés / Aux volutes en bois des poutres et des portes / ... Avec ses voûtes creuses et ses blasons pâlis / Près des fontaines, à l'heure où point le soir ou l'aube / Dans le chant argentin des rires et de l'eau . . . » Stefan George eut généralement tendance à conclure sur une inflexion hiératique, non sous le signe de l'idée, comme chez Mallarmé, mais dans la posture d'un hérault de légende: « Je fus hérault de votre dignité / Je fus chanteur*

*de votre gloire.» Il revêt d'une prestigieuse atmosphère de légende son propre personnage, la mission du poète et tout ce qu'il chante.*

*Une autre synthèse entre le symbolisme (auquel s'ajoutent cette fois de nombreux éléments parnassiens) et les réalités nationales (du monde hispanique et latino-américain) se réalise chez le poète nicaraguayen Ruben Darío. Lui-même le reconnaît: «Je fus ravi par la Galatée de Gongora / autant que par la marquise verlainienne/». Cependant, la fusion qu'il réalisa ne se borna pas à Verlaine et Gongora, elle unit tout l'esprit moderne, de source surtout symboliste, aux antiques valeurs espagnoles ou latino-américaines: d'une part le Cid et Don Quichotte, de l'autre l'Araucan Caupolican, les pampas d'Argentine, le Nicaragua. Mais Ruben Darío est aussi un de ceux qui introduisirent les accents poétiques de Walt Whitman dans la poésie de notre siècle: il suffit de lire son grand poème de la liberté adressé en 1904* A Roosevelt *(«C'est avec les vers de Walt Whitman / que je voudrais m'adresser à toi, ô terrible Chasseur»). Cette sorte de fusion entre le symbolisme ou d'autres courants du XIX^e^ et les différentes réalités nationales — traditions latines et sol italique chez D'Annunzio, légendes celtiques chez William Butler Yeats — sont fréquentes au début du siècle. Avec le temps, cette symbiose se défait, chacun de ses termes accédant à un registre plus profond, étroitement lié au plan existentiel, aux problèmes de l'être, de la vie, du monde, qui définissent de façon si frappante la poésie de notre temps.*

*Les dérivations du symbolisme atteignent leur plus haute expression et aussi leur point final où ce qui s'élabore est déjà tout différent, dans l'œuvre de deux poètes foncièrement opposés, Paul Valéry et Rainer Maria Rilke. Le premier coula le symbolisme intellectuel de Mallarmé dans une sorte de nouveau classicisme. Tout en reprenant les savantes combinaisons sonores du vieux poète symboliste, Valéry n'en extrait plus la musique d'une atmosphère vaporeuse, mais donne à son verbe, en quelque sorte, une valeur matérielle et des contours accusés. La haute région de pensée de Mallarmé cesse d'être une zone de rêve, nimbée par des violes angéliques; elle devient une pure région de la réflexion. Le ciel platonicien du premier se substitue ici par un angle de vision immobile, éléate, et l'azur se change en un midi linéaire. Mais adepte de l'antique Zénon d'Elée, doctrinaire de l'immobilité, Valéry voit en lui un maître autant qu'un tyran, qui le retient dans le cercle immuable de la pensée, lui interdisant d'adhérer pleinement à la vie qui attirait également Mallarmé: «Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Elée / M'as-tu percé de cette flèche ailée / Qui vibre, vole, et qui ne vole pas! / Le son m'enfante et la flèche me tue! / Ah! le soleil.. Quelle ombre de tortue / Pour l'âme, Achille immobile à grands pas! / / Non, non!... Debout! Dans l'ère successive! / Brisez, mon corps, cette forme pensive!» La flèche du célèbre exemple de Zénon, dont le vol même ne cumule qu'une série de positions figées, présente maintenant à Valéry son tranchant meurtrier, retenant le poète captif de l'immobilité éléate.*

*Ce cloisonnement, teinté de narcissisme, dans la zone cérébrale — le poète vient de le reconnaître lui-même — risquait d'appauvrir la poésie moderne et de déjouer ses efforts vers une pluralité infinie. En fait, Valéry lui-même n'a pu se soustraire à cette tendance à la multiplicité, qui le situe délibérément dans le courant spirituel de notre siècle. Dans le* Cimetière marin, *où nous avons pris notre citation, le poète suggère l'idée d'immobilité non seulement à l'aide des notions évoquées, telles que le «temple simple à Minerve», mais aussi par un type nouveau d'associations lexicales qui tend à réduire au minimum les éléments dynamiques du langage. Telle cette strophe de six vers où aucun verbe ne figure à un mode personnel: «Stable trésor, temple simple à Minerve, / Masse de calme, et visible réserve / Eau sourcilleuse, œil qui gardes en toi / tant de sommeil sous un voile de flamme, / ô mon silence!... Edifice dans l'âme, / Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit!» A l'absence de verbes s'ajoute encore, pour créer cette syntaxe apparemment figée, cette impression de pétrification de la phrase, la suppression de l'élément explicatif qui d'ordinaire constitue le moteur du langage, l'agent qui déclenche son mouvement naturel. L'idée aurait décrit un mouvement effectif si les vers nous avaient parlé des reflets irisés du regard attentivement dirigé vers l'intérieur. Si le poète pense, il ne dynamise pas sa pensée par les termes communicables de son mécanisme. Il transpose les épithètes, évitant de les rattacher à leur objet, pour ne pas faire naître le mouvement de leur conjugaison; il leur laisse la place qu'ils occupent dans son intuition réflexive, ce qui détermine des associations entre termes appartenant à des registres parfaitement dissemblables, comme par exemple «l'eau sourcilleuse».*

*L'immobilité de la phrase est due en grande partie à ce genre d'associations inusitées, où d'ordinaire l'un des termes est pris dans son sens direct, tandis que l'autre est métaphorique. Le mouvement est banni, qui remplirait le vide sémantique entre ces deux termes et donnerait satisfaction aux catégories usuelles du langage. C'est à cet ordre d'associations qu'appartiennent, dans le* Cimetière marin *encore, les expressions «toit tranquille», «mer recommencée», «le temps scintille» et bien d'autres encore. Voici donc que partant des multiples combinaisons d'images tentées par le maniérisme de l'époque précédente, on est arrivé à la combinaison infinie d'unités morphologiques et syntactiques, qui reproduit en fait le phénomène de la pensée au moment de sa genèse même. C'est là le plan sur lequel Valéry illustre la tendance moderne à l'infini, car ce phénomène pénétrera une grande partie de la poésie de notre temps, obéissant souvent, il est vrai, à des conceptions tout étrangères au principe d'immobilité éléate.*

*Dans la poésie roumaine par exemple, Ion Barbu, usant des mêmes associations verbales opposées aux formes sémantiques du langage, les applique au mouvement même. La prédilection du poète va souvent, il est vrai, au mouvement hiératique, incarné par le geste créateur, ce qui lui confère un caractère de réflexion plutôt que d'existence réelle. Cependant ce fait indique un sens nettement dynamique, opposé à l'immobilité valéryenne. Prenons par exemple la première strophe du poème* Incréé, *qui selon Tudor*

*Vianu exprime « le passage du non-être à la création: « Par chaque Marche tu soumets à la fête évidente / Le jeu sacré d'espoir à travers le détroit, / En franchissant les pierres égales du couchant / Sous les gouffres refusés, qui ne sont pas. » Un mouvement est indiqué ici évidemment — « en franchissant les pierres » — pourtant le type d'associations lexicales que Valéry subordonnait à l'immobilité éléate continue à affirmer sa présence dans les « pierres du couchant » ou les « gouffres refusés ». Cette fois ces connexions insolites ne cherchent plus à suggérer l'immobilité, mais le geste, insolite lui-même, qu'est l'acte même du démiurge. C'est là un simple exemple, illustrant l'extension de la locution poétique introduite par Valéry au-delà du domaine auquel il la destinait. Mais notre siècle offre quantité de cas semblables. Tous composent un langage poétique exprimant une pensée qui affirme son essence la plus pure, avant d'atteindre à l'existence proprement dite qui, elle, demeure tributaire de l'élément explicatif.*

*Il en va tout autrement de Rainer Maria Rilke. Lui aussi dépassera le symbolisme pour créer une nouvelle synthèse. Mais si Valéry se débat, enchaîné à la zone cérébrale de la pensée, Rilke est le grand poète de la communication. Sous ce rapport, il a créé la formule type du XX^e siècle, que Whitman anticipait déjà sur un plan différent. Après la tendance à l'évasion romantique et celle de fusion symboliste, Rilke trouve la troisième grande solution poétique par quoi s'exprime l'esprit moderne, enclin à absorber la pluralité infinie des aspects de ce monde. Que cette direction lyrique touche l'essence même du monde contemporain est confirmé par le fait qu'elle sera cultivée par d'autres grands poètes de notre siècle, d'orientations et de tempéraments variés. Il suffira de rappeler Serguéi Essénine, qui par sa nature et sa formation n'a aucune contingence avec Rilke. Nous ne trouverons pas, chez le grand poète allemand, une communication large et enthousiaste comme elle l'est, dans ses grandes lignes, chez Whitman, en partie chez Essénine et chez d'autres poètes représentatifs du XX^e siècle, mais bien un rapport intime, profondément élaboré, dont les effluves pénètrent de part en part l'essence intime des choses. Cette force insinuante, qui donne à l'idée de communication un caractère cosmique, exprime les gigantesques ressources de sympathie d'un esprit aussi subtil que généreux. En voici un exemple: « Je voudrais quelqu'un à qui chanter pour l'enchanter / quelqu'un pour qui je sois lumière en son sommeil. / Je voudrais lentement te bercer, te chanter / t'accompagner dans ton sommeil vers le sommeil / et écouter . . . / Au-dedans de toi, au-dehors / dans le monde ouvert, dans les bois / les horloges s'appellent à coups très longs / et le temps devient transparent jusqu'au fond. »*

*Grâce à sa faculté de communication poétique, Rilke traverse le milieu, transparent pour lui, non seulement du temps, mais de toutes choses, où il découvre chaque fois un contenu d'une configuration et d'une richesse surprenantes. Dans de simples fleurs, des roses par exemple, il surprendra des mers intérieures qui font penser aux univers de l'infiniment petit selon Pascal: « Tous les cieux qui s'enchaînent / dans les mers intérieures / de ces roses enroulées. » Ce rayon de sympathie pénétrante, qui plonge au cœur inconnu des éléments, pénètre d'autant plus l'être humain. Le mythe de Sisyphe, — vanité de l'effort humain, que certaines conditions de la vie moderne rappellent si puissamment — se trouve évoqué dans le majestueux début de la Cinquième Elégie (cycle des* Elégies de Duino)*: « Mais qui sont-ils, dis-le moi / ces errants plus pressés que nous-mêmes / que si tôt pousse inexorablement — et pour l'amour de qui? — une volonté jamais satisfaite? / Et pourtant elle les tord, / les plie, les chasse, les disperse et les reprend aussitôt. » C'est uniquement par la force de cette sympathie aiguë et subtile que Rilke parvient non seulement à échanger des messages insoupçonnés avec tout ce qui existe, mais aussi à surprendre ceux que se transmettent les choses entre elles: « Plainte éternelle de la mer / vent de la mer, dans la nuit / . . . / ô comme il te sent, te comprend / le figuier mouvant / en haut, dans le clair de lune. » Dans la poésie universelle, c'est là le point culminant atteint par la communication, devenue chez lui communion véritable.*

*Le continent américain reçut de Whitman ce que l'Europe dut aux combinaisons, aux formes et aux dérivations nouvelles du symbolisme. Nous avons déjà surpris, tout au début du siècle, les traces de cet héritage chez un poète de l'Amérique latine, Ruben Darío. Il nous est impossible d'examiner ici l'abondante récolte de fruits whitmaniens chez tant de poètes, dont le chilien Pablo Neruda ou le cubain Nicolas Guillén. Nous insisterons par conséquent sur une seule figure, celle du nord-américain Carl Sandburg. Son œuvre — comme celle de tous ceux qui s'inscrivent dans la postérité whitmanienne — recoupe la poésie européenne sur le même plan de l'actualité et dans cet élan particulier à notre siècle, celui de la communication, qui trouva chez Rilke son point d'intensité suprême.*

*Certes, on trouvera ici une autre modalité de contact avec les choses. Carl Sandburg ne cherche pas à les pénétrer avec subtilité, il les embrasse avec une brutale énergie. Observons cette étreinte appliquée à la nature, pour saisir l'immense distance qu'il y a de lui à Rilke, sans pour autant quitter la zone de la communication poétique majeure. Les vers qu nous citons sont extraits du poème « Prends-moi », de Sandburg: « Quand je descendrai vers les herbes au fond de la mer / J'irai seul. / C'est de là que je viens — le chlore et le sel sont le sang et les veines. / C'est là que les narines aspirent l'air vers les poumons / C'est là que l'oxygène crie / pour s'ouvrir le passage. / Là, parmi les herbes du fond de la mer / je descendrai seul. » La communication avec les choses est ici presque aussi intense que chez Rilke, mais elle a lieu dans le milieu dense et amer des profondeurs marines, où tout contact semble aussi pénible qu'avec l'oxygène qui crie et frappe pour entrer. Les éléments composants de l'univers se manifestent avec âpreté; leurs messages sont plus souvent des coups de fouet que des caresses: « Les hommes connaissent le sel de la mer / et la force du vent / qui fouette tous les recoins de la terre. » Attiré par-*

*fois par le mythe, qu'il fonde non sur des éléments naturels mais sur les réalités de la vie citadine moderne, Sandburg trouve ses dieux dans des ensembles brutaux de la civilisation active, et leur témoigne son amour et sa vénération avec la même violence brutale. La ville de Chicago est le « boucher du monde », la « ville à la nuque épaisse ». Chez ce grand amoureux des hommes et de la liberté — comme chez Whitman — la communication avec les choses prend l'expression de la vigueur et du combat. Même le grotesque, nous l'avons vu, n'est pas évité, pour autant qu'il recouvre un fonds d'énergie bouillante. Sandburg est une des plus grandes réussites qui s'inscrivent dans la postérité de Whitman au XX^e siècle.*

*Dépassant les dérivés du symbolisme et de l'œuvre whitmanienne, certaines coordonnées de l'existence moderne, comme par exemple le milieu technique ou certaines doctrines philosophiques greffées sur un fonds de révolte innovatrice ont fait naître les courants poétiques d'avant-garde. Pour la plupart, ceux-ci se fondent sur des décompositions et des recompositions de plans, qu'il s'agisse d'aspects extérieurs ou de l'univers intime. Il en est résulté des aventures échouées et des jeux inutiles, mais aussi des découvertes effectives, parfois fondamentales, dans le domaine des relations de l'existence. Bon nombre de poètes d'avant-garde se sont véritablement trouvés après s'être détachés de ces courants pour adopter un ton véritablement révolutionnaire. Dans des cas assez fréquents pourtant, des résultats remarquables ont été obtenus sur le plan même de l'avant-garde. Le plus grand succès de ce genre a été marqué par la poésie expressionniste allemande ou de langue allemande. Des noms comme ceux de Georg Heym, Gottfried Benn ou Bertolt Brecht représentent de façon valable la poésie contemporaine. De plus, l'expressionnisme a donné au XX^e siècle un de ses plus grands poètes, Georg Trakl.*

*La poésie de Trakl, comme celle de la plupart des expressionnistes, est faite d'une succession d'éléments isolés, sorte d'images-exclamations qui recomposent une atmosphère. Celle-ci suscite parfois une signification profonde, d'un écho insondable. En voici deux exemples chez Trakl, dont l'un évoque l'atmosphère « maudite » de la ville, et l'autre le paysage de l'enfance: « O la folie de la grande ville, quand le soir / les arbres infirmes se figent contre le mur sombre. / L'esprit du mal épie sous son masque d'argent. / D'un fouet magnétique la lumière déloge la nuit de pierre. / O le son englouti des cloches du soir. » // « Pareille à l'eau bleue bruissant dans le roc / Douce est la plainte du merle. Un pâtre suit en silence / Le soleil qui dégringole de la colline automnale. / Un instant bleu n'est plus qu'âme. / Au bord de la forêt surgit une bête craintive / Et calmes dorment dans l'abîme les vieilles cloches et les hameaux noirs. / »*

*Le grand Vladimir Maïakovski fit une autre expérience d'avant-garde, celle du futurisme, qui réclamait des « mots en liberté ». Des réminiscences futuristes se retrouvent dans ses plus grands poèmes révolutionnaires. En voici un exemple bien connu, dans* la Jeune Garde: *« Course / En avant / Au galop ! / L'existence au pas / nous déplaît. / Le drapeau / porte-le / à l'assaut / Millions / de jeunes / chargez ! / En avant ! / Ce n'est jamais assez. / » Ce rythme vertigineux du futurisme, s'efforçant de confondre toute signification dans la suggestion des effarantes vitesses de la technique moderne, Maïakovski ne le respecte cependant qu'en apparence. Le sens garde toujours chez lui le premier rôle, et le déroulement précipité s'ordonne en majestueuses cadences. Les courants d'avant-garde, auxquels est venue s'ajouter, à quelque intervalle de temps, la récente poésie de l'absurde, ont multiplié, chacun à sa manière, à la fois les formes de communication et les moyens lexicaux du langage poétique, ce que Rilke d'un côté et Valéry de l'autre avaient commencé à faire dès le début du siècle.*

*Jetons enfin un regard sur l'évolution décrite par le motif des réalités nationales, qui après s'être détaché de la synthèse symboliste, est devenu dans notre siècle une des expressions majeures de la communication, dirigée cette fois vers le peuple auquel appartient le poète. Il s'agit d'une plongée aux racines spirituelles, cherchées non dans la culture, l'histoire ou la légende, mais dans l'intuition vivante du phénomène populaire. La force de la communication poétique devient ainsi capable d'atteindre l'essence existentielle d'un peuple, sa conception du monde et de la vie. Dans la littérature universelle, le premier en date à apporter cette importante contribution lyrique à la poésie du siècle fut le roumain Tudor Arghezi. Son* Testament, *par exemple, implique toute la conception de vie de son peuple. Au fond, il y a là une conversion sur le plan humain du processus de transformation laborieuse et patiente que traverse la semence dans l'obscurité de la terre, pour que la plante puisse jaillir à la surface. Nous y retrouvons la conception organiciste du peuple roumain, selon laquelle la souffrance engendrant la lumière — comme dans le cas de Maître Manole — demeure une intuition tirée des lois de la terre. D'où l'idée que vicissitudes et amertumes se rattachent à une même loi du sol, d'où le fruit naît après une longue attente et plus d'une épreuve: « Pour cet échange tout nouveau / Du soc en plume, en encre du terreau / Nos vieux ont amassé, parmi leurs bêtes / Des siècles d'œuvre et de douleur muette. / » Le caractère d'équilibre et de modération de l'art roumain renferme en lui-même tout le poids de douleur et de patience dont cet art est né; il y persiste encore, sous les traits de cette ombre grave tempérant sa lumière: « ... Je les changeais en icônes, en rêves. / La guenille en rubis, la loque en sève. / Muant en miel le fût de venin noir / Mais préservant son suave pouvoir. » Voici donc que le venin modifie sa substance, devient miel, sans rien perdre pour autant de son intensité. Cette réminiscence d'une souffrance passée devient lest, équilibre, colorant toute une attitude — sereine, mais non exubérante — devant la vie. Une grande partie de l'œuvre d'Arghezi contient cette descente vers les zones essentielles de la réalité nationale. Sans le connaître, mais après lui pourtant, d'autres poètes ont réalisé ce même type de communication. Il faut compter parmi ceux-ci en premier lieu l'Espagnol Garcia Lorca et en partie l'anglais Dylan Thomas, chez qui cependant cet aspect ne recouvre pas l'ensemble de l'œuvre.*

*Pour en revenir à la poésie roumaine, on y surprendra aussi, après le geste de concentration dans sa propre essence nationale, pleinement réalisé par Tudor Arghezi, une tendance à jaillir au dehors, à déverser cette essence dans les courants mobiles du circuit universel. Le moment de transition se trouve déjà marqué par la personnalité lyrique de Lucian Blaga. Prenant pour point de départ la réalité tellurique de son village natal, Blaga la décante dans une zone haute et plus générale: « Quand nous errons parmi les choses / de près ou de loin / le ciel seul, avec son bleu sans fin / dans la vie ou la mort, nous suit partout. / Oui, le zénith toujours est au-dessus de nous. / » Des choses, qui portent en leur tréfonds symbolique l'empreinte stratifiée des essences locales et nationales, le poète s'élève vers un éther bleuté: le ciel seul, avec ses ressources infinies de dépassement des limites, devient le compagnon suprême des destins liés à un certain espace. Blaga marque la transition entre une poésie centripète, au sens chthonien — illustrée par Arghezi — et l'élan centrifuge des poètes roumains plus jeunes.*

*Ainsi se trouve décrite la trajectoire qui va de la tendance à* l'attachement *(propensions vers les choses qui captent, en une sorte de panthéisme, les significations pour les convertir en expressions spirituelles du sol roumain) à un élan de détachement, à une sorte de décollement de l'*aura *locale pour accéder à des régions plus élevées. Nous citerons un seul nom, qui nous semble un des plus représentatifs de la jeune poésie. Il s'agit de Nichita Stănescu, auteur du recueil* le Droit au temps, *par lequel s'inaugure son œuvre majeure. Le poète évoque ici son combat avec la* lumière, *qui l'enlèvera sur un de ses rayons pour le transporter dans le cosmos, lorsqu'il sera allégé, impalpable, devenu* pensée. *C'est de toute évidence l'expression la plus opposée au type de poésie qui pénètre les choses en s'y* attachant: *le sens de l'opération est inversé. La pensée cesse de se coaguler, de se replier pour accéder aux types d'existence concrète de la vision arghézienne et y réveiller leurs ressources symboliques et nationales; au contraire, elle s'en détache et plane vers l'infini sur des « lances » de lumière. Certes, Nichita Stănescu exprime une des formes radicales de cette nouvelle tendance dans la poésie roumaine. Chez d'autres jeunes auteurs, Ion Alexandru par exemple, le détachement n'est pas complet. Ceux-ci suivent encore, dans la tradition de Blaga, une sorte de dialectique oscillant entre l'esprit d'attachement et le détachement.*

*La présence roumaine dans la culture universelle ne connaît plus la nécessité impérieuse de se justifier en tant que réalité. Arghezi ayant créé un grand courant contemporain, précédant les courants semblables des autres pays, la poésie roumaine cesse d'être obsédée par l'affirmation de sa propre existence et par l'objet auquel elle s'attache, pour s'acclimater à la vive atmosphère de l'universalité.*

## ECHOS

Les jurys des revues littéraires de Roumanie ont accordé des prix pour des œuvres parues au cours de l'année 1968, à savoir: « Viața Românească »: MARIN PREDA pour *L'Intrus* (Intrusul) — prose; VIRGIL GHEORGHIU: *Courant continu* (Curent continuu) — poésie; N. TERTULIAN: *Essais* (Eseuri) — critique. « România literară »: LEONID DIMOV: *7 Poèmes* (7 Poeme) et *Sur les bords du Styx* (Pe malul Styxului) — poésie; AL. IVASIUC: *Intervalle* (Interval) — prose. « Luceafărul » : VIRGIL MAZILESCU: *Vers* (Versuri) — début; GABRIELA MELINESCU: *L'Intérieur de la loi* (Interiorul legii) — poésie; CONSTANTIN ȚOIU: *Le Dimanche des muets* (Duminica muților) — prose. « Secolul XX »: VLADIMIR STREINU pour la traduction de « A la recherche du temps perdu » de Marcel Proust; VIRGIL TEODORESCU pour la traduction du volume de « Poèmes » de Paul Eluard; R. ENESCU: « *Franz Kafka* » — critique. « Steaua »: A. E. BACONSKY: *Remember* — prose; VICTOR FELEA: *Réflexions critiques* (Reflecții critice); MIRCEA TOMUȘ: *15 Poètes* (15 poeți) — critique. « Iașul literar »: NICOLAE ȚAȚOMIR: *Carmen terrestrae;* FLORIN MIHAÏ PETRESCU: *Concert moins un* (Concert minus unu); CORNELIA ȘTEFANACHE: *Le cercle d'yeux* (Cercul de ochi) — prose. « Orizont »: ANGHEL DUMBRĂVEANU: *Os de bateaux* (Oase de corăbii) — poésie; SORIN TITEL: *Le Déjeuner sur l'herbe* (Dejunul pe iarbă) — prose. « Familia »: ION NEGOIȚESCU: *La Poésie d'Eminescu* (Poezia lui Eminescu) et l'édition de *Textes critiques d'Eugen Lovinescu* — critique littéraire; CORNEL REGMAN: *Livres, auteurs, tendances* (Cărți, autori, tendințe) — critique. « Neue Litteratur »: ARNOLD HAUSER: *Der fragwürdige Bericht Jakob Bühlmann's* — prose; IRENE MOKKA: *Alle Brunnen liegen offen* — poésie. « Utunk » (en hongrois): KÁNYÁDI SÁNDOR: *Függöleges lovak*—poésie; PÁSKÁNDI GEZA: *Pygmalion es Galatea* — théâtre. « Igasz Szó » (en hongrois): MOLTER KÁROLY: *Szellemi belhásbom* — critique; BAJOR ANDOR: *Föur, irja a többihez*—prose.

GHEORGHE ACHIȚEI

# L'ART ET LA SOCIÉTÉ

Un spectaculaire « virage » vers le social semble avoir lieu partout aujourd'hui en esthétique. L'analyse du « sentiment pur » et du « chef-d'œuvre en soi », préoccupations chères autrefois à un certain type d'esthétique, semblent abandonnées. Les études que l'on publie aujourd'hui dans la plupart des pays du monde concernent plutôt des problèmes tels que le rapport entre l'art et le public, l'éducation par l'art, le support collectif de l'acte de création, la condition de l'art dans la « société industrielle », l'historicité du langage artistique, la motivation culturelle des goûts. Aborder ces questions implique nécessairement l'effort d'être « moderne ». Les travaux du VIe Congrès international d'esthétique, ayant pour thème *l'Art et la Société*, qui s'est tenu en août 1968 à Uppsala en Suède, ont constitué le meilleur témoignage en ce sens.

Toutefois, certaines dissociations sont nécessaires. Il faut voir tout d'abord s'il s'agit d'un retour unanime au social — quels que soient les orientations, les tendances et les courants figurant à l'horizon de la vie spirituelle contemporaine, quels que soient les systèmes philosophiques sous les signes desquels se situe la recherche esthétique respective — ou bien s'il s'agit d'un autre type de « retour ». Il faut voir ensuite quelle est l'acception que l'on donne au terme de social, enfin, s'il est question d'un « déplacement » de l'esthétique moderne vers le social — dans son acception globale — ou seulement vers certaines zones du social.

De telles précisions trouvent leur justification dans le fait que l'intérêt de l'estétique contemporaine pour la « socialité » de l'art s'identifie parfois à l'intérêt pour le contenu idéologique de l'œuvre, d'autres fois à l'intérêt pour son contenu éducatif, à l'intérêt pour ses multiples fonctions dans le cadre d'une civilisation ou d'une culture quelconque. Les rapports entre l'art et la société deviennent ainsi traductibles par les rapports entre l'art et la technique, entre l'art et l'industrie, entre l'art et l'administration, entre l'art et la situation matérielle des gens, entre l'art et certains phénomènes d'ordre culturel, entre l'art et la critique, et même entre l'art et la valeur. Le concept de social est employé, dans le contexte de cette diversité d'opinions, avec des acceptions extrêmement différentes. Social peut signifier tour à tour: humain, collectif, commun, public, de masse, donc ce qui est opposé à individuel ou idéologique, politique, esthétique et artistique. Ce sont là quelques-unes seulement des acceptions du concept de social, employées pendant les travaux du Congrès d'Uppsala.

D'où vient cette diversité de sens et d'acceptions du concept de social dans l'esthétique d'aujourd'hui? Sans doute d'un « défaut héréditaire d'assimilation » de la notion à laquelle nous nous référons dans le domaine général des sciences humanistes. L'esthétique traditionnelle ignorait systématiquement les contradictions. Pour l'esthéticien d'il y a un siècle et plus, tributaire de l'esprit rationaliste rigide, délimiter le social de l'esthétique, dans le cadre de l'art, ne constituait en rien une impiété logique. Herbart, par exemple, préconisait la nécessité de l'existence parallèle de l'esthétique et du social, justement pour assurer à l'œuvre d'art — produit « formel » par excellence — un plus grand coefficient d'attrait, car elle devenait ainsi esthétique et intéressante tout à la fois. La « théorie de l'art pour l'art » s'est appuyée ultérieurement aussi sur l'idée de séparation nette entre le social et l'artistique. En ce temps-là, l'esthétique, la psychologie, la sociologie, l'anthropologie n'avaient pas encore acquis cette « autonomie » dont on a tant fait cas au XXe siècle; les concepts d'ordre général pouvaient circuler librement, sans nulles modifications de contenu, à travers les domaines des différentes disciplines humanistes. Ce que l'on entendait par social en philosophie était compris de même en économie politique, et en psychologie, et en anthropologie, et en esthétique. Le surplus de confusion qu'une telle situation implique devient donc évident.

Conjointement aux tendances à « rendre positives » les disciplines mentionnées, conjointement aux efforts faits pour imprimer un caractère « scientiste et autonome » à l'esthétique, à la psychologie, à la sociologie, à l'anthropologie, à la philosophie de la culture, apparaissait aussi le besoin de donner

une assise « spécifique » aux différents concepts et catégories d'ordre général, à la lumière des expériences propres à l'une ou l'autre de ces sciences. Les catégories-couples de contenu et de forme, par exemple, avaient été utilisées jusqu'alors avec le même sens, avec la même signification, avec le même « message », dans le cadre de la philosophie, dans le cadre de l'économie politique, même dans le cadre des mathématiques, dans le cadre de l'esthétique. Cependant, on a constaté que, de fait, les deux catégories, bien que demeurant les mêmes du point de vue formel, quel que soit l'horizon théorique dont elles font partie, changent en réalité, deviennent autre chose. En sociologie, nous parlerons du contenu et de la forme des divers aspects de la vie sociale; en logique, nous parlerons du contenu et de la forme des divers jugements et raisonnements. Il faudra donc, en esthétique, discuter du contenu et de la forme de l'œuvre d'art, c'est-à-dire d'un *contenu artistique* et *d'une forme artistique*. Le contenu artistique et la forme artistique ne peuvent plus paraître maintenant identiques aux notions de contenu biologique et de forme biologique, contenu psychologique et forme psychologique. Le même processus a eu lieu pour la notion de social. Pénétrant sur le terrain de l'esthétique, elle s'est « esthétisée ». Le social esthétique représente donc tout à fait autre chose que le social psychologique.

Le social, compris comme ce qui préoccupe l'existence réelle des hommes, devient ainsi social-artistique, c'est-à-dire social transfiguré, « sublimé » aux dimensions de l'art, et devant être signalé au monde sous ce rapport. Le social, sublimé aux dimensions de l'art, doit être pris en considération selon un système particulier d'exigences, ne se référant qu'approximativement à l'état de choses concret, en tant qu'« allusion » au *social réel*, en retenant certains des éléments « stimulants », certains éléments capables de « l'évoquer » de la meilleure façon, à tout moment, en l'absence de contact direct avec lui. De ce point de vue-là, l'intérêt manifesté pour le caractère social de l'art — déplacement de l'esthétique contemporaine vers le social — se traduit par l'intérêt pour les œuvres, pour les tendances artistiques qui se préoccupent davantage de la situation philosophique, politique, idéologique et morale de l'individu dans la société contemporaine.

La présence massive, au VIe Congrès international d'esthétique d'Uppsala, d'esthéticiens d'orientation marxiste, — au nombre desquels figurait une importante délégation de Roumanie, comptant Marcel Breazu, Silvian Iosifescu, Ion Ianoşi, N. Tertulian, Gh. Achiţei, George Bălan, Ion Pascadi et Radu Negru — s'est manifestée et caractérisée justement par la lucidité — opposée aux tendances uniformisantes et absolutisantes — avec laquelle a été abordée l'étude des rapports entre l'art et la société contemporaine, et traitée la *notion esthétique* du social.

Ainsi la communication du professeur *Marcel Breazu*, traitant du problème de la « propagation massive des goûts » vu les nouveaux moyens de diffusion de l'art dans les masses: radio, télé, cinéma — a souligné la nécessité d'une compréhension dialectique des phénomènes qui se produisent dans la culture contemporaine. Ne voir dans l'apparition des nouveaux moyens de diffusion de l'art dans les masses que ce qui est négatif serait un abus d'ordre théorique. On ne peut négliger le côté positif du phénomène de large diffusion technique de l'art dans les conditions de la civilisation actuelle, le fait que la dynamique de la vie culturelle a gagné en intensité et en efficience, que la vie culturelle est devenue plus homogène, qu'aujourd'hui, grâce à ces « mass media », est assurée la promotion, à une large échelle, de valeurs artistiques et de talents qui — dans d'autres conditions — seraient demeurés inconnus ou n'auraient pas été mis en valeur. De toute évidence, a précisé le professeur Marcel Breazu, l'esthétique ne peut faire abstraction de l'existence de certains processus aux effets contradictoires, jaillis à l'horizon de la vie spirituelle au XXe siècle. Se préoccuper de leur compréhension dialectique implique ainsi, de toute évidence, un intérêt pour la « socialité». Mais cette socialité a un caractère spécifique impossible à ignorer, et déterminé par le fait qu'elle est un objet de recherche pour l'esthétique et non pour une autre science. Le professeur *Silvian Iosifescu* a abordé le sujet *Ambiguïté et continuité*, traitant du spécifique des rapports entre l'art et le public dans les conditions de l'art moderne, où « l'effet ambigu » est exploité consciemment par un grand nombre d'artistes et d'écrivains. Dans ces conditions, le public est sollicité, appelé à un acte de création, « d'accomplissement », de complètement de l'objet esthétique, à l'aide de l'imagination et des expériences historiques vécues. L'ambiguïté permet ainsi au lecteur, au spectateur, à l'auditeur de continuer le « geste » commencé par l'artiste et laissé inachevé. Le problème qui se pose avec une particulière acuité pour l'art contemporain demeure celui qui concerne le degré « d'accessibilité » de l'œuvre d'art au public moderne, lequel n'est pas le même partout, ni du point de vue de la formation intellectuelle, ni du point de vue des expériences historiques vécues, ni du point de vue des conceptions philosophiques nourries. L'ambiguïté en soi ne représente sans doute que peu de chose. L'ambiguïté ayant pour but d'entraîner le public dans la voie de certaines options philosophiques et sociales déterminées demeure la seule qui intéresse. Discuter de l'ambiguïté signifie donc, aussi dans ce cas, discuter du social, de la socialité, des rapports entre l'art et le monde où nous vivons. Il est clair que, de ce point de vue-là, l'artiste contemporain assume — par tout ce qu'il entreprend sur le plan de la création — une grande responsabilité à l'égard des hommes. Les rapports entre l'art et la société ne peuvent être conçus sans tenir compte de l'immense responsabilité incombant aux artistes d'une époque ou d'un pays, en ce qui concerne leur propre création.

Dans sa communication: *Le nihilisme ostentatif et la responsabilité sociale de l'artiste*, le docteur *Ion Ianoşi* — traitant de la situation de l'art dans la société actuelle, a montré qu'il était impossible de rattacher à l'ordre consacré de l'art, les œuvres qui tendent à promouvoir ouvertement le nihilisme, le mépris des valeurs, du social en général. Par leur facture antisociale, les œuvres de ce genre quittent les zones de l'esthétique, devenant tout autre chose que de l'art.

*L'art et les cultures nationales contemporaines* est le titre de la communication présentée par le signataire de ces lignes, où il a essayé de démontrer l'impossibilité d'avoir une conception vraiment dialectique du phénomène artistique actuel, faute de le discuter à travers le prisme des cultures nationales existantes.

Le critique littéraire *N. Tertulian* s'est référé, dans sa communication, à un préjugé esthétique assez courant, selon lequel le réalisme est identifié d'ordinaire aux tendances esthétiques conservatrices. La démonstration de N. Tertulian a mis en évidence la fausseté d'une telle conception du réalisme. L'expérience littéraire et artistique actuelle oblige à une constatation diamétralement opposée, le pathétisme critique et négateur de l'art réaliste à l'égard de tout ce qui est injustice ou manque d'humanisme, constitue un indice que le réalisme représente l'authentique avant-garde artistique d'aujourd'hui.

*Le concept d'antimusique et la crise de la civilisation contemporaine* ont fait l'objet de l'exposé du docteur *George Bălan.* De l'avis de l'esthéticien roumain, l'« antimusique », qui englobe des tendances et des orientations esthétique variées, bien qu'elle ne présente que très peu de traits communs avec ce que l'on entendait traditionnellement par musique, ne peut, cependant, être exclue ni de la sphère de l'esthétique, ni de celle de la contemporanéité. Elle semble être, de toute évidence, autre chose que la musique. Mais du moment qu'il existe des créateurs et des auditeurs qui l'acceptent, il en résulte qu'elle ne peut être niée. Il est nécessaire de regarder les choses telles qu'elles sont et non pas telles que nous voudrions qu'elles soient.

Le dr. *Ion Pascadi* a tracé un parallèle entre le progrès social et le progrès artistique, démontrant que, indirectement, le progrès artistique — dans la mesure où nous sommes disposés à admettre cette notion — s'avère toujours, dans ses dimensions, largement historiques, conditionné par le progrès social.

*Radu Negru* a présenté une démonstration semblable quant au conditionnement social du talent artistique. Sa communication — *L'orbite sociale du génie* — s'est axée sur l'idée que le talent artistique apparaît toujours en tant qu'expression d'un contexte social déterminé, réfléchissant les disponibilités spirituelles du contexte respectif, mais aussi ses limites.

Les huit interventions roumaines au Congrès international d'esthétique d'Uppsala ont représenté — de l'avis de ceux qui les ont commentées — une contribution aux efforts réalisés en vue d'une compréhension lucide de la notion complexe caractérisant l'essence des rapports entre l'art et la société contemporaine

CONSTANTIN CRIŞAN

## 1968 — MESSAGES LITTÉRAIRES

Le nombre des anthologies et des publications ayant consacré des numéros spéciaux ou des pages entières à la littérature roumaine est allé croissant au cours de l'année 1968. Commençons ce bref passage en revue par la poésie. *L'Anthologie de la poésie roumaine* (Paris, Editions du Seuil, 1968), confiée aux soins du poète et critique Alain Bosquet, comprend un ample choix de poèmes roumains, des origines à nos jours. Un Avant-Propos de l'historien et critique littéraire roumain Şerban Cioculescu fait la synthèse du paysage poétique roumain, tandis que, dans son introduction, Alain Bosquet expose les critères qui présidèrent au choix des poèmes et à leur traduction. L'Anthologie elle-même comprend des traductions (signées Jean Rousselot, Guillevic, Alain Bosquet, Claude Sernet, etc.) de pièces représentatives de la poésie roumaine proprement dite et des poèmes folkloriques, appartenant à toutes les époques et allant de la vieille et célèbre ballade *Miorița* aux vers des plus jeunes poètes de nos jours. On y a ajouté des notes bibliographiques. En dépit de quelques légères inadvertances qui se sont glissées dans l'Introduction et dans la présentation de certains poètes, ainsi que des « trahisons » inhérentes à toute traduction (quelque subtile qu'elle soit), l'anthologie d'Alain Bosquet fournit un excellent instrument de travail au lecteur désireux de s'informer et de connaître les valeurs esthétiques de la poésie roumaine.

Poésie et prose ont fait l'objet d'un numéro double de la revue belge « Marginales » (119 — 120, mai 1968), comprenant un grand nombre de poèmes et de fragments en prose, particulièrement caractéristiques, empruntés aux écrivains roumains de l'entre-deux-guerres (Ion Barbu, George Bacovia, Lucian Blaga, Matei Caragiale, Urmuz, Liviu Rebreanu, etc.) et d'aujourd'hui (Tudor Arghezi, Al. Philippide, Radu Boureanu, Mihaï Beniuc, Miron Radu Paraschivescu, Cicerone Theodorescu, Emil Botta, Geo Dumitrescu, Şt. Aug. Doïnaş, Nina Cassian, Ion Brad, Ion Horea, Cezar Baltag, Ion Alexandru, Ana Blandiana, Ion Gheorghe, Adrian Păunescu parmi les poètes; parmi les prosateurs Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen

Barbu, N. Breban, N. Velea, Fănuş Neagu, D. R. Popescu, Horia Stancu, Pop Simion). En Belgique également les éditions du *Manteau* viennent de publier une anthologie en langue néerlandaise rédigée et préfacée par le critique et publiciste Iulius Weverbergh, et comprenant des nouvelles et des récits de Barbu Ştefănescu Delavrancea, Matei Caragiale, Gib Mihăiescu, Tudor Arghezi, Camil Petrescu, Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu, Pop Simion, D. R. Popescu. Les lecteurs de langue flamande auront ainsi l'occasion de lire « directement » ces traductions exécutées par l'éditeur de l'anthologie ainsi que par Karel Jonckheere, Jef Geeraerts, Ankie Peypers, etc. Ajoutons à cette liste deux anthologies de prose roumaine, parues en U.R.S.S. et en Turquie. Les genre narratif, on le voit, aura été particulièrement favorisé en 1968. L'anthologie parue en U.R.S.S., aux Editions « Hudojestvennaïa Literatura » de Moscou, quoique composée et traduite par un poète connaissant fort bien la langue et la littérature roumaines, Kiril Kovaldji, est consacrée uniquement à des prosateurs contemporains: Ştefan Bănulescu, Al. I. Ghilia, Ioan Grigorescu, M. Preda, Zaharia Stancu, etc. Les Editions turques « Varlik », où vient de paraître un roman original de Zaharia Stancu, *le Jeu de la mort*, ont publié, sous la direction littéraire de Yaşar Nabi, une *Anthologie de nouvelles roumaines*, allant du grand classique I. L. Caragiale à Vasile Rebreanu, un des représentants de l'actuelle génération des écrivains d'âge moyen. Cependant, ainsi que nous n'avons pas manqué de l'indiquer au début de notre article, la diffusion des valeurs actuelles va souvent de pair avec celle des valeurs du passé. C'est ainsi que les Editions « Losada » de Buenos-Ayres viennent de faire paraître *la Forêt des pendus*, grand roman contre la guerre et profonde étude psychologique de Liviu Rebreanu. La version espagnole de l'ouvrage appartient à un couple de traducteurs notoires auxquels on doit de fort belles traductions d'œuvres d'Eminescu et de Tudor Arghezi: Maria Teresa Leon et Rafael Alberti.

Mais revenons à la poésie, où s'inscrit le vibrant hommage offert par la revue suisse « Poésie vivante » (n° 25/66—1968) à celui qui, au témoignage d'un grand nombre d'esprits, est le plus grand poète roumain moderne, Tudor Arghezi. La littérature roumaine figure aussi dans la collection « Autour du monde » parue chez Pierre Seghers. Il s'agit des *Mois de la semaine* d'Aurel Baranga qui, dramaturge au premier chef, fut d'abord poète et continue à écrire des vers par intermittence. La traduction de Marica Beligan est préfacée par Pierre Seghers.

Pour finir, saluons avec joie la traduction — parue elle aussi dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » de Pierre Seghers — des poèmes de George Bacovia. Cette édition, qui comprend une étude pertinente ainsi qu'une bibliographie dues au critique roumain Nicolae Manolescu (qui présida aussi au choix des textes) introduit le lecteur de langue française dans l'univers d'un des plus grands poètes roumains du XX^e siècle, que le critique n'hésite pas à qualifier de « dernier grand symboliste européen ». Nicolae Manolescu établit un judicieux parallèle entre le poète roumain, d'une part, et Verlaine, Rollinat, Rodenbach, de l'autre; les points de convergence ne ternissent pas les singularités du timbre de Bacovia. La version française est l'œuvre d'un traducteur roumain dont les interprétations ont porté le nom au-delà des frontières de son pays, Aurel George Boeşteanu. Celui-ci a essayé de créer un double gaulois de Bacovia — « l'intraduisible », selon le mot du préfacier — sans, pour autant, sacrifier le caractère spécifique du poète.

En voisi un exemple emprunté aux *Nerfs d'automne:* «E toamnă, e foşnet, e somn . . . / Copacii, pe stradă, oftează; / E tuse, e plînset, e gol . . . / Şi-i frig şi burează.» («C'est l'automne, tout bruit, on a sommeil, / Et les arbres soupirent dans la rue; / Toux et pleurs et un vide sans pareil . . . / Il fait froid, il pleut à perte de vue.»)

Faute d'espace, nous ne saurions insister sur d'autres aspects de cette version. Disons simplement que, dans son *avant-propos*, le traducteur avoue être l'adepte des traductions fidèles et ne se permet plus de liberté que lorsque des vers libres lui paraissent susceptibles d'exprimer l'ineffable musique de l'original, lors même que nous décelons «une collaboration par trop active avec l'original». Pour ce qui est de Bacovia, ce Verlaine roumain, le transfert de musicalité, qui offre au traducteur un merveilleux prétexte à prouesses, est presque toujours couronné de succès.

CHRONIQUES

# Fantaisie et enthousiasme lyrique

Durant la période qui a immédiatement suivi la première guerre mondiale, une certaine inquiétude en quête de renouveau s'est manifestée avec force dans plusieurs littératures européennes. Voilà pourquoi, il faut le dire dès l'abord, pour le mouvement novateur qui s'est produit dans la littérature roumaine les mouvements novateurs des autres littératures d'Europe ont été, plus même qu'un exemple et un modèle, un encouragement à satisfaire son propre besoin de renouveau, besoin qu'un grand nombre, sinon même la plupart, des poètes de cette époque ressentaient fortement. Ce besoin n'a cependant affecté la forme d'un courant, d'un mouvement organisé, que chez certains écrivains — poètes dans leur majorité — qui se sont groupés d'abord autour de la revue « Integral, » puis de la revue « Unu ».

« En avril 1928, — écrit Saşa Pană—nous avons créé, Moldov et moi, la revue « Unu ». Notre intention initiale était de lancer sous ce titre le manifeste d'un art libéré de la tyrannie des vieux clichés, d'exiger des écrits en rapport avec notre époque, de présenter une phrase synchronisée avec la situation de l'après guerre, état d'incertitude et d'angoisse. Peu après devaient prendre naissance le groupe « Unu » et les éditions « Unu », qui, en plus des œuvres dues aux membres du groupe, a fait paraître les recueils posthumes des œuvres complètes du précurseur Hurmuz et du frêle A. Zaremba, ainsi que les premiers poèmes de Tristan Tzara écrits avant sa bénévole expatriation — à quoi nous avons ajouté, sous le titre de *l'Insurrection de Zurich*, l'historique et une interprétation du mouvement Dada. »

Si l'on retient que le dadaïsme est proclamé par Tzara en 1917 et que Hurmuz est mort en 1923, on constatera aussitôt que le mouvement novateur de Roumanie, après la première guerre mondiale, fut l'un des premiers d'Europe. Il suffit même de mentionner simplement les dates ci-dessus pour infirmer toute accusation d'imitation ou de mode, accusation portée par les jugements presque toujours superficiels, hâtifs et surtout malveillants qui ont accueilli ce mouvement. Au contraire, ce courant a cherché dès le début ses racines dans les paysages roumains, dans la langue roumaine, dans une tradition de la poésie roumaine, basée sur la poésie populaire.

Dans un commentaire « en marge d'Integral », Ilarie Voronca écrivait: « De toutes les langues européennes, le roumain nous paraît la plus profondément dotée d'un matériau sensible à l'âme actuelle. C'est une langue essentiellement poétique. » « Une résonance multiple. Une image comme une glande en perpétuelle sécrétion. » « Non, le modernisme de ceux que réunit le festin d'Integral n'est pas, comme le supposent certains lauréats séniles, un servile emprunt. C'est un élan spontané, ayant des caractères profondément roumains, en dépit de sa super-rationalisation apparente. » (Ilarie Voronca, *la Seconde lumière*, Ed. Unu, 1930).

Et voici quelques phrases de l'article consacré, dans ce même volume, à *la Poésie nouvelle:* « Le matériau de la poésie moderne (tout comme celui de la peinture) peut être le même que celui de la poésie de toujours. Son enrichissement par une série d'éléments adoptés par la suite — inventions techniques, opérations mathématiques ou bancaires — est purement de surface. En fait, le matériau est resté le même; ce qui est radicalement différent, c'est son interprétation. » « Le spectateur ne saisit pas cela. Son observation se heurte dès le début, sans pouvoir les dépasser, aux transformations extérieures. Pour lui, l'art nouveau est un art de révolution, privé du support de la *continuité dans le temps*. Ce qui est inexact. » Et l'auteur continue, affirmant que: « En matière d'art, la révolution est exclue. » On parle de révolution, « sans tenir compte du processus essentiel de désagrégation d'un état de fait et de la cristallisation lente

d'un autre, qui lui fait suite ». « La substance de la poésie nouvelle — dit-il dans un autre passage du même article — est demeurée la même. » « La poésie nouvelle peut, certes, reprendre des thèmes anciens: le lac, la forêt, la mer, l'amour, l'automne, etc. » « L'expression du poète nouveau est pleine d'audace, de saveur absurde: une pioche, un boomerang, un saut dépassant en hauteur toutes les performances mondiales. » « Langage nouveau, sensation crue, construction classique objective (imposée par un ordre et une contrainte propres), la poésie actuelle soulève la croûte du sol, la sève circule dans les nervures des feuilles, l'eau minérale jaillit. »

Cet article d'Ilarie Voronca sur la poésie nouvelle est daté de 1924. C'est l'année où, dans son manifeste, André Breton proclamait comme procédés suprêmes de la poésie l'écriture automatique, l'incohérence absolue, la suppression de tout contrôle de l'intelligence artistique et l'absence de toute contrainte constructive. Un rapprochement entre le texte de Breton et celui de Voronca, dont nous avons cité des passages, pourrait donner, par une analyse attentive et détaillée, la mesure des différences existant entre le courant novateur roumain et celui de l'étranger, tout en faisant ressortir le caractère propre de la poésie roumaine novatrice des années 20, caractère qui se base sur l'esprit qui régit en général l'innovation dans le domaine de la littérature roumaine, et qui est celui d'une construction dans la continuité.

Le renouvellement s'est produit de façon considérable et certaine en ce qui concerne l'expression. C'est d'ailleurs le seul renouvellement possible en matière d'art. Les thèmes fondamentaux sont et demeurent longtemps les mêmes, depuis. Leur expression, la forme sous laquelle ils apparaissent peut changer et change effectivement, mais pas d'un seul coup. Le renouvellement de l'expression a commencé depuis longtemps. En 1834 déjà, Victor Hugo disait: « Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire. » Ce que les novateurs littéraires de notre siècle ont apporté de véritablement nouveau, c'est la pensée en images.

Il existe une forme de pensée que l'on peut nommer métaphorique. Les métaphores se succèdent, engendrées les unes par les autres, à un rythme très rapide, et constituent une argumentation par le truchement des images. L'écriture automatique n'a jamais été réalisée d'une manière absolue, totale, sans hésitations. Entre l'éclair psychique et sa transcription sur le papier, l'intelligence intervient malgré l'auteur, et la transcription demeure, fût-ce dans une très petite mesure, un arrangement, une interprétation, une transformation. Ce qui demeure valable, c'est la pensée métaphorique, le jeu des associations et des corrélations plus profondes, ces dernières étant plus difficilement saisissables, mais aussi plus importantes, parce qu'elles affectent la substance et non la surface, qu'elles ne sont pas accidentelles mais fondamentales et tiennent à la structure psychique de l'individu.

Chez *Gheorghe Dinu* (qui signe souvent Ștefan Roll), « le vif argent du mouvement », comme l'appelle Saşa Pană, la pensée métaphorique, la succession sans achoppement des images atteint à une grande virtuosité, une virtuosité qui donne l'impression d'une stupéfiante spontanéité, justifiant parfaitement la caractérisation ci-dessus. Le scintillement métaphorique éblouit, comme la fuite de tous côtés du vif argent. *Poèmes au grand air*, son unique volume de vers, paru en 1929, ne semble devoir que fort peu de choses à l'écriture automatique. Chacun des morceaux qui composent *Poèmes au grand air* est l'expression d'une activité consciente de l'esprit. On discerne dans tous, ou presque, une cohérence qui implique une intention constructive. L'effet que le lecteur éprouve n'est pas, comme il arrive pour la plupart des poésies écrites par les surréalistes français, celui d'une inquiétude irritante, d'une plongée dans l'absurde irrémédiable. Chez Gheorghe Dinu, cet effet n'apparaît jamais. Il écrit ses poèmes avec bonne humeur et humour. Sa nature d'homme à l'âme grande ouverte, de gai luron qui jouit de la vie, trouve son expression la plus adéquate dans une inépuisable production métaphorique. C'est, pour ainsi dire, une saine élucubration qui plaît et inspire de la sympathie. Une poésie pour laquelle on éprouve de l'amitié, parce qu'elle donne, en dépit de son étrangeté, l'impression d'une chose naturelle, d'un phénomène qui garde les proportions de la nature, sans que nous entendions par là, bien sûr, qu'il s'agit d'un phénomène courant. Tout au contraire. Mais nous acceptons le tout, avec la joie que nous communique l'auteur. Le morceau intitulé *Rosée* est, à ce point de vue, caractéristique: « La route gambade arrosée de lumière / mais la forêt des rayons / porte les rossignols sur ses mains tendues / parmi les souvenirs coule l'argent fondu / comme la lune ton visage émerge / couché sur les nuages blonds. »

Ce même style primesautier et fulgurant se retrouve d'ailleurs dans la prose de Gheorghe Dinu, par exemple dans *la Mort vivante d'Eleonora* (Ed. Unu, 1930) ainsi que dans les articles publiés dans « Unu » et réunis maintenant, pour la plupart, sous le titre de *Court-circuit*, en un volume récemment paru aux Editions Littéraires: *le Festin d'or*.

La phrase de Gheorghe Dinu comporte de nombreux méandres et offre à tout moment des modulations métaphoriques. Labyrinthe où il est agréable de se perdre, car, grâce à son instinct de la construction et de la proportion, l'auteur évite la prolixité. L'abondance des images et la vitesse avec laquelle elles apparaissent l'une après l'autre, accablent parfois l'attention. C'est là un danger qui résulte de toute surabondance en matière d'art. L'interruption de la lecture et sa reprise après une pause suffisante est recommandable autant qu'utile. Un poème de ce genre ne doit pas être lu trop vite, en tout cas pas à la vitesse à laquelle il a été écrit ou semble avoir été écrit (car on ne sait jamais avec précision où finit la spontanéité naturelle et où commence la spontanéité simulée). Chez Gheorghe Dinu, j'ai l'impression que la spontanéité est surtout naturelle, mais elle se trouve, j'en fais encore une fois la remarque, alliée à un sens développé de la proportion et de la mesure, en d'autres termes à un sens artistique très sûr. C'est justement ce qu'André Breton ne voulait à aucun prix considérer comme un attribut de l'écrivain. André Breton, de même que tout le mouvement surréaliste français, affirmait toujours que l'écriture automatique ne voulait pas être de la poésie, qu'elle était antipoésie, antilittérature. Si malgré lui, ou du moins à

l'encontre de ses propres théories, Breton a été poète, c'est là une autre question. Les poètes novateurs roumains qui ont pris André Breton (ou qui, plutôt, ont voulu se convaincre eux-mêmes qu'il l'ont pris) pour guide et modèle, ont été en premier lieu des poètes par vocation et seulement ensuite des théoriciens littéraires.

Leur mouvement n'a cependant pas manqué de textes explicatifs. Dans des articles qui, en fait, sont de petites études concises, réunies sous le titre de *Court-circuit*, Gheorghe Dinu juge avec acuité et profondeur ses contemporains roumains, novateurs comme lui-même. Il rend par là un réel service à l'histoire littéraire, car il présente d'intéressantes figures de poètes et d'écrivains, que la critique de l'époque, dans sa grande majorité, traitait à la légère, sans chercher à comprendre ce qu'ils voulaient, ni s'ils réalisaient effectivement leurs intentions. Presque aucun critique du temps n'a pris au sérieux la poésie de Gheorghe Dinu, de Voronca ou de Saşa Pană. Ceux qui adoptaient alors cette attitude se trompaient. Les poètes et les écrivains dont parle avec enthousiasme, mais aussi avec une grande pénétration critique, Gheorghe Dinu dans ses articles, prenaient effectivement au sérieux tout ce qu'ils faisaient. Leurs extravagances, plus exactement ce qui semblait de l'extravagance à des critiques superficiels, étaient en réalité des actes littéraires extrêmement sérieux. Sous une apparente désinvolture, ils avaient foi en leur action, qu'ils voulaient, avec acharnement, rendre plus profonde et plus soutenue, novatrice dans ses racines, non dans des ornements de surface. Les essais de Voronca dans *La seconde lumière* et les articles de Gheorghe Dinu dans *Court-circuit* le prouvent abondamment.

C'est ainsi que l'histoire littéraire doit considérer, étudier et expliquer le courant littéraire novateur dont, en son temps déjà, le *Court-circuit* de Gheorghe Dinu donnait une présentation vivante et immédiate, constituant un « reportage » sur ce phénomène littéraire qui n'est pas encore jugé comme il le faudrait, c'est-à-dire considéré sous son aspect véritable et non par l'écho souvent déformé qu'il a eu chez la plupart des contemporains. Dans le développement de la poésie roumaine durant les cinquante dernières années, les écrivains qui ont constitué ce mouvement de rénovation ont joué un rôle important. L'élargissement presque illimité des possibilités et des moyens d'expression poétique constitue l'un de leurs principaux mérites. Gheorghe Dinu notamment se distingue par des traits bien marqués, intéressants, sensibles dans sa poésie comme dans sa prose, l'une et l'autre pleines de fantaisie et d'enthousiasme lyrique.

**AL. A. PHILIPPIDE**

# Animaux malades

En quelques années seulement, le nom de Nicolae Breban (né en 1934), s'est vigoureusement imposé au public roumain et à la critique littéraire, surprise et stimulée dans ses espérances par l'apparition d'un prosateur remarquablement doué. Son premier roman, *Francisca* (1965), auquel fut attribué, d'ailleurs, le prix de prose « Ion Creangă » de l'Académie, consacrait une vocation confirmée peu après par un nouveau livre: *En l'absence des maîtres* (1966), ouvrage d'une facture très étrange où sont exploités des états obsessionnels et des thèmes qui caractérisent, depuis ses débuts, cet écrivain fortement marqué par ses lectures de Dostoïevsky et de Faulkner, mais en même temps fixé dans un espace autochtone et dans la lignée des prosateurs transylvains Ioan Slavici et Liviu Rebreanu.

Son roman le plus récent — *Animaux malades* (Animale bolnave — Editions de la Jeunesse, 1968) — est construit autour d'une intrigue captivante, du genre policier. L'action se déroule sur un rythme précipité et a pour cadre une petite ville de montagne. Les trois crimes qui se produisent successivement entretiennent un état de confusion qui va du suspense au cauchemar. Ce n'est qu'au dernier chapitre que nous saurons qui est le criminel. Entre-temps, au long de quelques centaines de pages difficiles, denses, d'une acuité rare et d'une grande audace, nous prenons connaissance d'une réalité vibrante sur toute sa surface, d'une existence dans un univers typiquement clos, hanté par des obsessions, où la tension, presque électrique, refuse dirait-on de se décharger, en dépit d'un grand nombre d'occasions favorables, au contraire, chaque fois et dans une progression continue, alarmante, s'accumulent de nouvelles quantités de combustible, en mesure de refaire et d'entretenir, à l'infini, cette atmosphère d'excitation, de provocation et de fureur des profondeurs où le romancier se sent dans son élément. Les *Animaux malades* représentent une perspétuelle plongée dans un état de *crise* sismique, troublée par un limon dense, primordial, dans le bouillonnement duquel se disloquent des couches entières de « nature humaine », en apparence consolidée, où s'ouvrent brusquement des « vides » de la compréhension et où apparaissent de nouvelles cristallisations, ou de nouvelles possibilités de cristallisation de la matière, inimaginable quelques secondes auparavant, formes et modèles étranges, prêts à *absorber*, selon leurs propres lois, les énergies récemment nées, ou d'autres plus anciennes, perfides, cachées jusqu'alors aux regards. Dans les convulsions de ce mouvement désordonné des diverses stratifications,

on commence à distinguer les contours d'une disposition fluide de consistance spéciale, engendrée comme par une « maladie » originaire, énigmatique, capable de tout modifier, de tourmenter mais aussi de transfigurer l'être non encore détaché des fatalités animales, une « maladie » tragique, mais aussi une maladie sacrée, qui n'appartient qu'à l'homme, le sceau douloureux, parfois insupportable, de sa condition, mais en même temps en proportion directe avec sa souffrance écrasante, le signe ardent et rédempteur d'un *choix*, d'une éternelle *recherche*.

Tous les « sens » de l'écrivain sont aux aguets autour de cette réalité obsédante, fixant les points « découverts » ou qui se découvrent durant l'état de crise pour, aussitôt après, se voiler à nouveau; ils tournent autour des zones fragiles, vulnérables, mais si révélatrices, par leur faiblesse même, par leur manque de défense et de protection. Or, ce sont précisément les zones raréfiées, de faible « agrégation », de la nature animale, celles qui présentent des symptômes graves de dévitalisation, d'alarmantes interruptions de la surface protectrice, des ralentissements du rythme biologique, ou encore des dérèglements et des incohérences, des retards dans la maturité, ce sont elles, en fait, qui constituent le siège caché et propice de l'humain. Le mouvement circulaire, autour de ce noyau, se produit de plus en plus vite, au rythme d'une respiration accélérée, d'une contraction, vers l'intérieur et en profondeur, et dicte la structure du roman, la réalisation *palpable*, d'une mystérieuse chaleur vivante, organique. Les antennes de cet être nouveau sont dotées de tout ce qui leur est nécessaire pour enregistrer sur les longueurs d'onde et à des niveaux très différents la présence, si peu perceptible aux sens habituels, des zones *contaminées*, des pulsations *suspectes*.

Le roman, dans sa totalité, circonscrit exactement la sphère des manifestations de la crise, commençant par l'invisible incubation et se terminant par la chaîne de réactions violentes, où la « maladie » s'affirme pleinement; en même temps, le système nerveux extrêmement compliqué dont il est pourvu vibre en présence des modifications subies au niveau de chaque personnage entraîné par le grand vertige central.

Le souffle de ce tourbillon qui domine le centre arrache les individus à l'inertie mensongère du végétatif, les obligeant à se découvrir, à révéler leur être tendu, authentique. Dès la première prise de contact, on est frappé par l'atmosphère dense, saturée de « concret », un concret *opprimant par essence* — on pourrait même dire inquiétant — impression amplifiée par un mouvement épique en quelque sorte ralenti, par l'enregistrement insistant, presque épuisant, des détails « blancs », des objets, des réactions sans importance. Le ralentissement et l'accélération du mouvement, sans motif apparent, sont des rythmes qui émanent, tout au long de l'action, d'un noyau secret. Celui-ci transmet continuellement des signaux d'existence à la surface « épique », dont il modèle le relief depuis l'intérieur. Le roman prend naissance d'un seul bloc, d'une substance difficile à déterminer, mais unitaire, fluide, parfaitement homogène à sa manière, bien que les manifestations de l'extérieur soient diverses, hétérogènes, souvent divergentes.

L'intrigue de type policier, les trois crimes qui se succèdent rapidement, d'une manière déroutante, et le mystère qui les enveloppe presque jusqu'à la fin, représentent plus qu'un prétexte, c'est le reflet *en pleine action* d'un « inconnu » profondément ancré dans l'infrastructure de cette bizarre construction. Les crimes commis par le maniaque religieux Miloïa partent d'un même centre abyssal, énigmatique, de ces zones obscures, contaminées par la « maladie » et qui, paradoxalement, déterminent aussi les phénomènes de sens contraire. De cette même matérialité, de l'agitation obscure des profondeurs, jaillissent la féminité fascinante, provoquante, trouble, *fautive* dirait-on (consciente de sa faute fatale!) d'Irina; la violence massive, se fuyant elle-même dans le désespoir de la foi, de Krinitzki, le géant au bon cœur; la nature obsédée, égale et monotone dans la fidélité, de Gaspar, l'adorateur d'Irina; la démence douce, compréhensive, de l'ancien aviateur Racoltea; les réactions exaspérées, inquiétantes du lycéen Dan, fils du mari d'Irina; enfin, la présence radieuse, miraculeuse, de l'éternel adolescent, de l'androgyne mythomane Paul, personnage absolument stupéfiant, invraisemblable et pourtant *réel*, fantastiquement réel, essentiel même. Dans chacun des personnages se manifeste la même pulsation issue des couches profondes, le désordre menaçant ou l'ordre invisible, difficilement explicable, du « monde »; tous sont lancés à la surface et contraints de nager de leur mieux (parfois ils ne savent pas le faire, mais y sont forcés) par la même vague primordiale, par la même précipitation nébuleuse venue de « l'intérieur » du monde. La sensation de ce mouvement continu, tenace, obsédant, du dedans vers la surface, est physiquement perceptible dans le roman de Nicolae Breban; pleine d'ampleur, elle est infiniment suggestive, chargée de lyrisme. L'ouverture lyrique, résultant d'une densité du concert biologique et existentiel, confirme l'altitude de cette prose. La qualité lyrique est l'effet de la contemplation du grand processus vital, la conséquence sans artifices ni affectations de la révélation d'un mystère fondamental, ontologique.

Le spectacle des passions en pleine ébullition, effroyable par certain côté, et qu'il est difficile de regarder en face, devient, à un moment donné, fastueux, étincelant de reflets inattendus, stupéfiant, enregistré en quelque sorte comme un *miracle*, merveilleuse réaction en chaîne de la vie elle-même, incendie des souterrains de celle-ci, le tout contemplé par un œil fixe, extatiquement dilaté, par un « cœur ivre d'amour ». Cette propriété de modifier soit le tragique soit l'horrible dans une direction imprévue, solennelle dans l'acception ancienne et supérieure du terme, est une caractéristique de l'écrivain, l'une des sources de son originalité, une séduisante invention personnelle, qui finit par convaincre. Elle convertit et transfigure en une lumière vive, paradisiaque, d'une étrange tendresse, les zones mêmes qui, dès leur naissance, sont vouées à l'obscurité, les manifestations du fonds primitif et sauvage, du pathologique, du morbide qui prolifère, qui sévit illogiquement et met en péril la vie de l'âme. Les meilleures pages sont marquées par une curieuse force magnétique, traversées par une tension vivante, en même temps matérielle et diaphane, qui émane d'un centre sismique commun, emportant et « contaminant » tout sur son passage,

arrachant les pylônes les plus stables, sans pitié, sans merci. La même tension transfigure cependant les choses et les êtres, les régénérant, les rendant à nouveau *innocents*, comme si rien d'irréparable n'était arrivé, Investis une fois de plus — après le désastre, après l'impasse sans espérance — de la mystérieuse grâce de ce qui n'a pas vécu, de l'innocence, de l'enfance éternelle, ils sont — au moment du final tranchant et catégorique — dans l'attente fébrile, ingénument impatiente, d'un recommencement plus tentant, plus captivant que tout ce qui a été: «. . . en sorte qu'il pouvait être enfin lui-même, pour une fois, un maître, un roi ou un dominateur tout puissant, dépourvu de pitié, n'ayant pas de cœur, ou du moins dont le cœur serait de pierre, entouré de toute part de soumission et de flatteries, de cette soumission de la terre, de cette flatterie pure et excitante du ciel, ce ciel si dense où il se coulait à présent, comme dans une eau, remuant les mains et les pieds par simple habitude, par jeu, riant de plaisir, riant toujours d'un rire étouffé, caché, comme s'il avait fait quelque chose de défendu, quelque chose d'incroyable, quelque chose de bleu ou de profond, quelque chose qui serait une pierre, ou une feuille haute et humide, ou un rêve pur, protégé par des anges patients, toujours enfantins, toujours enfantins, toujours enfantins» . . .

Le roman *Animaux malades* représente un moment important dans l'évolution de la prose roumaine contemporaine.

LUCIAN RAÏCU

# La Littérature — action vécue

Après un imposant volume de nouvelles, *les Ages de la jeunesse* (1967), Paul Georgescu — encore récemment connu seulement comme critique littéraire — a fait paraître un livre, le premier d'un cycle de cinq romans (« une tragédie en cinq actes»), renforçant ainsi l'idée que sa manifestation dans le domaine de la prose n'a rien de fortuit, qu'elle est la matérialisation d'une vocation profonde, révélée depuis peu, dont l'expression a été ajournée en raison de considérations dues — semble-t-il — au processus d'éclaircissement intérieur de l'auteur.

Paul Georgescu range son œuvre sous l'empire de la volonté d'y voir clair, la raison ultime de l'écrivain étant de procéder à une étude lucide de la nature intime des choses, de déchiffrer le complexe de facteurs qui détermine en substance la modification du réel. « Le but que je poursuis en écrivant n'est ni d'évoquer, ni de décrire, mais de traverser les miroirs, pour aller du connu à l'inconnu, du fait au sens, des choses vues aux choses invisibles afin de les connaître et pouvoir ainsi m'en rendre maître. » Dans l'événement vécu par hasard, disparate, sont recherchés la loi, le nécessaire, la dialectique intérieure, l'action de l'histoire; dans le présent immédiat, le rapport, invisible pour la plupart des gens, avec le passé.

Ecrit à la première personne, le roman *En descendant* (Coborînd, Editions Littéraires) ne comprend pas un héros-narrateur, mais un héros-auteur, le livre se constituant sous les yeux du lecteur, c'est-à-dire faisant participer celui-ci à l'intimité même de la germination des noyaux romanesques, le faisant assister aux dilemmes et aux problèmes posés par la technique de l'élaboration: «Comment procéder? Décrire l'état existant aujourd'hui? Mais c'est un effet! Aborder hier à partir d'aujourd'hui? Il est compliqué d'aller tellement à reculons, la vérité ne jaillit pas si l'on avance à reculons. L'œil que l'on a derrière la tête ne perçoit que la peur. Alors il me faut procéder comme tous les auteurs de mémoires et de confessions, en commençant par le commencement. Mais où est le commencement?»

Certes, c'est toujours une convention que propose le héros-auteur lorsqu'il affirme, ensuite, qu'il n'écrit pas pour être lu par d'autres, mais pour le seul besoin de délivrer sa conscience (« action d'une pure nécessité intérieure»); la suggestion est à retenir qu'il souhaiterait que son œuvre soit considérée non seulement comme un écrit littéraire mais, et même en premier lieu, comme quelque chose de vécu, une expérience humaine révélatrice, circonscrite à un plus large processus social.

Le mobile qui déclenche le flux narratif c'est la crise intérieure du conteur, l'impasse absolue où il se trouve et dont il cherche à découvrir, en écrivant, l'unique issue salvatrice (« j'écris parce qu'il faut que j'écrive, parce que je ne puis rien faire d'autre maintenant . . . » « C'est mon seul espoir»). Fiévreux, tourmenté, déchiré de questions, pesant chacune de ses attitudes, chacun de ses gestes, passés et présents, cet homme « ayant dépassé depuis longtemps le midi de la vie» cherche fébrilement l'erreur, l'altération initiale qui a provoqué le début de son effondrement, sa chute. « Où est l'erreur que j'ai commise? Quand a-t-elle commencé? Comment s'est-elle produite? Car il y a eu une erreur, grave, dans ma vie, qui l'a fait dévier, qui l'a faussée. Certes, pas une seule, plusieurs, mais elles proviennent toutes d'une unique et grave altération de substance; c'est celle-ci qui a donné naissance aux autres.»

Tel est ce livre: une exploration sur tous les plans de l'existence pour déterminer l'erreur. Evaluant les faits, les comparant, les passant sous les lentilles du microscope, les reprenant encore une fois et

les projetant sur le grand écran du déroulement social — une conclusion s'impose, toujours plus évidente: l'individu n'est pas seul, c'est un porte-parole, une entité d'un tout, ses actions ont un retentissement social; tout comme le fait social, l'époque, les institutions de la collectivité, le bien et le mal du siècle se répercutent, heureusement ou douloureusement, sur sa destinée particulière. Mais ce n'est pas tout. La réalité immédiate (l'année 1938 dans le livre), qui place sous le signe du tragique la vie du héros, est à son tour déterminée par des processus historiques antérieurs, de sorte que le héros constate que les événements avaient commencé leur action dès avant sa venue au monde.

Deux époques sont ainsi confrontées, en apparence différentes l'une de l'autre. 1938, c'était, en Roumanie, la fin de toute liberté politique, le fascisme, la guerre imminente. Le héros avait fait du journalisme démocratique, de gauche, et, devenu professeur dans un lycée, supporte les conséquences de son attitude passée. Un vide se fait autour de lui, il sent planer une sourde menace, puis c'est le licenciement. L'autre époque évoquée est celle du début du siècle, pour beaucoup un âge d'or, celui du calme et de l'opulence radieuse. L'auteur veut pulvériser cette vision idéalisée et montrer que les phénomènes de crise de l'époque 1938 existaient en germe dès ce moment-là. Tout comme, sur le plan de l'existence individuelle, l'origine de l'effondrement de Miron Poenaru (c'est le nom du héros, que l'on ne trouve qu'à la dernière page du livre, dans la dernière phrase, la coupure d'un journal nous apprenant qu'il a été victime d'une bande d'énergumènes — attaque de nature politique) est à trouver dans certains détails de la biographie de son père. Ainsi sont mis en évidence les liens subtils et profonds qui régissent l'évolution sociale, l'action imperturbable des lois historiques, l'une des idées sur lesquelles repose le livre.

Le roman de Paul Georgescu n'est cependant pas une chronique sociale-politique; il se trouve même à l'opposé d'une telle formule, la matière en étant toujours passée au crible d'une conscience profondément subjective, mais non pas déformante et certainement pas détachée, froide, objective — plutôt fébrile, agitée, reflétant l'événement, la réalité historique avec d'infinies nuances personnelles. Ce n'est pas une chronique sociale, mais cependant le drame d'un personnage pour lequel le social et le politique sont l'axe même de l'existence, et le traumatisme qui l'affecte est une conséquence des événements politiques, des dislocations que la société roumaine a subies dans les circonstances ayant précédé la seconde guerre mondiale. Le prosateur fait alterner les plans. A partir de son présent, où nous le voyons captif d'un encerclement toujours plus suffocant, le héros-narrateur glisse vers le passé, non en s'évadant, mais, tout au contraire, en approfondissant sa blessure, car il découvre dans ce passé, dans la vie de son père, dans celle des personnages qui peuplent l'existence de ce dernier, nombre de coïncidences avec ce qui lui est arrivé à lui-même. L'événement saillant de cette remémoration est un banquet — offert en l'honneur de son père par ses amis, à l'occasion d'un prix de poésie qui lui a été décerné. Les invités, du même nombre que ceux qui avaient été conviés au célèbre Banquet décrit par Platon, s'avisent — en constatant cette coïncidence — de s'appeler entre eux des noms figurant dans le texte antique: Agathon, Pausanias, Eryximahos, Socrate, etc.; c'est un jeu grâce auquel ils veulent dissimuler, même pour un bref intervalle, la véritable nature de leurs rapports mutuels, « un agréable armistice». Mais les discours prononcés, les portraits de chacun des participants remettent les faits dans leur vraie lumière — grotesque et sombre— car à partir des propos tenus par chacun d'eux on en arrive à reconstituer la véritable physionomie de l'époque « dorée». A mesure que nous approchons de la fin du livre, les plans évocateurs, d'abord rigoureusement distincts, s'embrouillent; le film se précipite et devient un amalgame symbolique de passé et de présent.

Don de l'évocation, vigueur dans la façon de camper un personnage, parfaite technique narrative, fébrilité, intelligence — telles sont les qualités que le présent volume de Paul Georgescu vient confirmer.

G. DIMISIANU

# Mythe et absolu

L'œuvre — y compris les essais — du poète et philosophe Lucian Blaga a exercé une incontestable fascination sur ses contemporains. En tant que professeur cet auteur ne faisait pas une impression particulière. Ce qui attirait vraiment c'était ses livres, ses idées. L'homme était entraîné, comme fatalement, par quelques-unes de ses recherches, poursuivies avec une persévérance inébranlable. L'œuvre de Blaga a été édifiée petit à petit, par des réponses successives qui, ajoutées les unes aux autres, forment l'efflorescence d'une œuvre, ayant grandi — la chose est maintenant visible — autour d'un centre générateur. D'habitude — lorsqu'on parle de Blaga — on cite «l'espace mioritique» (conception tirée du poème folklorique «Miorița»), notion la plus accessible en apparence et la plus facile à véhiculer. C'est pourtant là l'une de ses expressions ultimes et jusqu'à ce qu'elle soit arrivée à se cristalliser, l'œuvre de Lucian Blaga a parcouru une trajectoire où les recherches, les cercles concentriques des tâtonnements, sont percevables. Ils sont

compris dans les volumes *Pierres pour mon temple* (1919), *La philosophie du style* (1924), *Le phénomène originaire* (1925), *Les aspects d'un siècle* (1926), *Daïmonion* (1926), *Fenêtres coloriées* (1926). La lecture de la plaquette *Pierres pour mon temple* fournit au lecteur certaines observations qui seront pleinement développées plus tard dans *Trilogies*. Là nous nous trouvons encore devant les premières intuitions. La série d'ouvrages dont nous parlons n'est qu'un examen du reflet de Blaga dans le phénomène spirituel européen, une recherche de soi-même par des refus et des acceptations, un choix dans la multitude des faits qui coïncidaient avec ses propres états d'esprit et ses problèmes. Lucian Blaga n'est pas un porteur de nouvelles, mais un sélectif qui ne se plie pas à la mode. (Significatives sont d'ailleurs ses pensées sur les influences culturelles « modeleuses » et celles « catalytiques ». L'influence modeleuse ne réclame qu'imitation et reproduction, étouffant l'épanouissement de la personnalité; l'influence catalytique se propose, avant tout, de se connaître soi-même et de développer la personnalité en fonction de ses propres coordonnées.)

Le volume *Horizons et étapes* (Editions littéraires — 1968) réunit justement ces œuvres-ouverture, dans une édition que l'auteur avait préparée lui-même, et qui a été publiée comme œuvre posthume par les soins de sa fille, Dorli Blaga. Certains morceaux ont été revus, des éliminations ont été opérées dans le sommaire de certains autres, le titre *La Philosophie du style* a été remplacé par celui de *Problèmes esthétiques*.

Lucian Blaga fait partie de la grande famille des esprits clarificateurs et ordonnateurs. Il ne se met pas en route sans avoir au préalable nettoyé le terrain, sans une nouvelle classification et une nouvelle hiérarchisation des faits propres à illustrer et à servir sa façon d'interpréter le monde. *La Philosophie du style*, paru en 1924, compte parmi ces ouvrages qui tentent de frayer un sentier dans le tas d'opinions esthétiques du moment. Le but consiste à dissocier l'état esthétique d'autres états, actions, états de conscience, sentiments, images, tendances, etc. Après ce premier examen critique, on passe à celui des *styles* artistiques. Ceux-ci sont le produit de certaines *valeurs* fondamentales qui s'incarnent dans une certaine époque sur tous les plans de la conscience humaine: théorique, moral, religieux, social-artistique, par l'entremise du « nisus formativus », l'aspiration formative. Ce sont l'Individuel, le Typique, l'Absolu. Blaga a opté pour l'absolu. Dans son ancienne *Philosophie du style*, devenue *Problèmes esthétiques*, il nous faut reconnaître aussi un manifeste esthétique: « Partout dans l'art, l'impressionnisme relativiste et nuancé cède la place à une tendance nette vers l'absolu. La volonté créatrice remplace l'inspiration passive. Un vent de virilité et d'irréductible spiritualité souffle à travers ces années de solide transformation artistique. Et cependant, cette génération est sujette à des contradictions intérieures qui l'écartèlent jusqu'à épuisement. Il existe une orientation vers la foi après un excès de criticisme, mais cet état est encore rongé par des déficiences; c'est tout au plus la volonté de croire, mais pas la foi. Il existe une élévation dans le domaine de l'esprit; toutefois chacun veut être lui-même, sans nulle concession à quelque puissance superindividuelle. Cet individualisme, nous l'avons hérité de la génération précédente. Evidemment, cet héritage peut encore être, pendant quelque temps, un obstacle à la création d'une nouvelle spiritualité. Nous sommes assoiffés d'aboslu, mais chacun veut y atteindre par sa propre voie, sans coopération aucune. Pourtant vivre dans « l'absolu » signifie se styliser intérieurement, accepter une convention. Créer dans l'absolu signifie créer de façon anonyme, être impersonnel, collectif ». Les points du programme sont: anonymat, dogme, collectivisme spirituel, art abstrait, stylisation intérieure. *Les aspects d'un siècle* reprend en d'autres dimensions la même préoccupation. Maintenant l'auteur analyse le romantisme, le naturalisme, l'impressionnisme et le nouveau style, comme expression, chacun, d'un centre d'irradiation fondamentale inconnu, en fonction duquel une époque est simultanée et identique dans toutes ses manifestations spirituelles. La simple simultanéité peut donc être un signe de l'identité et de la communication entre des phénomènes disparates en apparence. La philosophie d'Ernest Mach est donnée comme exemple d'un excellent corollaire de la peinture impressionniste, sans que Mach se soit jamais intéressé aux arts plastiques. Nous assistons à des éliminations graduelles, pour arriver au Nouveau style, variante ici du chapitre qui, dans le premier ouvrage, s'intitulait l'Absolu. Eliminations et, parfois, exécutions. Si *la Philosophie du style* était un livre de nuance prophétique, *Les Aspects d'un siècle* a été, surtout, un livre de polémique. Le naturalisme y est répudié sans appel, bien que les apparences soient celles d'un exposé objectif. Lucian Blaga procède à l'instar d'un promoteur de courant qui écarte toute confusion, dangereuse à son action d'avant-garde. Sa répulsion pour la platitude du naturalisme annonce ses options futures: « Le naturalisme faisait de l'homme un récep-tacle du monde, avec le droit de se laisser féconder, mais sans avoir le droit de créer quelque chose au-delà de la réalité donnée. En art, la passivité réverbérante trouvait son revers dans l'horreur du mythe, du conte, du geste pathétique, de transfiguration irréelle; dans la science, la peur de l'hypothèse était le symptôme le plus caractéristique, bien que négatif de la même attitude. Et en philosophie, l'homme fuyait les transcendances et se concentrait toujours davantage sur les problèmes qui délibéraient sur les limites de la connaissance. » L'avenir de l'art c'est le Nouveau style dont les étoiles tutélaires sont Van Gogh, Nietzsche, Strindberg et Wedekind, qui représentent une inversion copernicienne en art: ce n'est pas l'âme qui s'oriente d'après la nature mais la nature qui s'oriente d'après l'âme. » En bonne mesure, le Nouveau style correspond à l'expressionnisme, mais il est plus que cela. Si Van Gogh représente la révolution dans l'art, Nietzsche figure celle de la morale, « ce n'est pas l'homme qui doit se guider d'après la morale, mais la morale d'après l'homme ». *Les Aspects d'un siècle* révèle une autre facette de la personnalité de Blaga, complémentaire de la première: la volonté de construire, de s'exprimer par un système, car toute tendance de clarification et de coordination conduit vers un système et de là vers la rigidité du dogme.

Avec *le Phénomène originaire*, l'aire des recherches se développe, acquérant une plus grande précision. La série du «nouveau style» Nietzsche, Strindberg, Wedekind est complétée et subordonnée à l'idée « du phénomène originaire». La capacité et la volonté constructive de Blaga se manifestent clairement pour la première fois par le truchement du *Phénomène originaire*. Ses intuitions l'ont conduit vers la configuration d'une doctrine encore approximative. Blaga encercle ici cette donnée, qui le préoccupe et qui se manifeste dans le «nisus formativus», force qui serait à l'origine des faits simultanés et identiques. C'est Goethe qui, en tant que premier chercheur de *l'Urphänomne* (phénomène originaire), ouvre la série La recherche, passion née du centre mystérieux et irradiant des choses et des faits, des formes fondamentales inconnues qu'ont les formes et les phénomènes courants est le signe distinctif de tous les penseurs que Lucian Blaga a réunis ici. « Le phénomène originaire est une vision de nature intuitive et non abstraite», et le retour au phénomène originaire est, en même temps, un retour aux mythes. Blaga édifie une constellation formée de ces grands aventuriers de l'esprit qui, mécontents des résultats obtenus par la science, ont eu l'audace de vouloir dépasser les apparences des phénomènes par un sondage approfondi, par l'intuition des états de choses originaires. Le chemin menant vers les phénomènes originaires ne peut être fait qu'avec des pensées mythiques-intuitives. Nietzsche est celui qui le fait par excellence: « Nietzsche opposait à l'analyse logique et à la présentation dialectique de « la vérité » — les droits du mythe et de la façon de penser mythique. » « Faute de mythe, toute culture perd sa saine force créatrice; seul un horizon chargé de mythes achève dans l'unité tout un mouvement culturel. »

Au sujet de son époque, dominée par un anémique et sec intellectualisme, le philosophe-poète n'a que des mots de lourde condamnation. Cette culture était, à son avis, une culture dépouillée de son origine sacrée, une culture condamnée à se nourrir du sang d'autres cultures. L'historicité des temps modernes, c'est-à-dire la soif de rechercher d'autres cultures, depuis longtemps enterrées, ne serait qu'un symptôme de la course aux mythes. Cette culture ne peut plus se rassasier de rien parce que — en perdant son mythe, elle a tout perdu: foi, capacité de vision, force de créer issue « d'une profonde nécessité organique». La fascination des mythes est considérée par Blaga comme régénératrice pour la spiritualité de l'humanité. Avec le *Phénomène originaire*, le cercle qui commençait à être décrit par *Pierres pour mon temple* se referme. *La Philosophie du style* avait lancé l'appel pour le retour à la soif d'absolu. *Le Phénomène originaire* montre que la soif d'absolu ne peut être assouvie en dehors de la pensée mythique. Avec *Daïmonion*, le cycle de la pensée de Blaga se complète, « démonie » signifie volonté de construire, de créer, l'action. Par « démonie», Blaga désignait cet élément qu'il plaçait en tête de ce que nous avons appelé son manifeste esthétique de 1924: « la volonté créatrice remplace l'inspiration passive».

**MIHAÏ UNGHEANU**

## NOTES DE LECTURE

ION BRAD :

### ECCE TEMPUS

*Ion Brad n'est pas le poète des surprises, ni celui des tentations téméraires. Il ne songe point à aborder, dans chacun de ses livres, quelque thème tout neuf, à modifier bruyamment son attitude fondamentale ou son point de vue esthétique. Il ne s'attache pas davantage à user — fût-ce pour en faire l'expérience — de modes d'expression autres que ceux (longuement éprouvés) qui conviennent à son tempérament. Il est plutôt de la famille des écrivains qui, une fois la formule trouvée, éprouvent le besoin de la porter à son point de perfection, et qui, architectes de leur univers, entendent lui rester fidèles. Cela ne signifie pas pour autant que leur horizon reste immobile dans l'espace ou que leur univers problématique et sentimental, leur monde d'images, demeurent éternellement les mêmes. Simplement ces processus s'opèrent sans ostentation et, soumis à une évolution relativement lente, approfondissent des traits bien connus; ces poètes tirent un parti fécond d'une matière lyrique qui leur est familière, et enrichissent leur répertoire de motifs susceptibles de compléter harmonieusement leur régime favori. C'est bien ainsi que l'on pourrait définir Ion Brad. Ce poète est devenu, au fil des ans, le barde de son pays natal, de ses souvenirs, celui du passé héroïque et de la conscience des communistes.* Ecce tempus, *le titre du volume paru aux Editions Littéraires, nous suggère des tonalités classiques; il s'applique moins à un stade de la carrière de l'écrivain qu'à ses activités poétiques tout entières. Cette opinion est confirmée par le fait que ce livre, divisé en cycles de sujets concluants, ne contient pas seulement des poèmes récemment écrits, mais encore plusieurs poésies du même genre (par la vision du poète et les problèmes sur lesquels il se penche), appartenant à des étapes antérieures.*

*Le motif principal de cette œuvre rétrospective n'est pas — comme on serait tenté de le croire — le temps, capté dans ses troublantes données philosophiques et affectives, mais (notamment dans le cycle auquel le volume emprunte son titre) bien les réalités concrètes, objectives et subjectives de la patrie. Pour Ion Brad, son pays est la source vive de ses méditations et de ses odes, de ses pastels et de ses allégories, de ses évocations et de ses commentaires, de sa poésie conceptuelle, de son dessin sentimental. Son langage mêle, ou fait alterner, la lucidité de l'esprit à la passion contenue; le poète déclare nettement son intention d'approfondir les significations éthiques; il a conscience d'appartenir au monde d'Antée et de parti-*

*ciper à la communion osmotique. Les épithètes générales succèdent aux métaphores symboliques. Le poète voit dans la patrie « le pays où dorment les aïeux / La berceuse y est une immortelle rivière »; « la terre y est une idée, un berceau d'idées », « le premier berceau — veille torride », sans lequel « les choses perdent dimensions et couleurs »; « le ciel fluide des eaux », sans quoi « le firmament demeurerait / trop haut, trop loin, / la spirale des sentiers n'engendrerait pas dans l'espace / d'autres spirales, / tandis que le soleil, tel Jean le Décapité, / saignerait éternellement au couchant ». Certains termes dont usent les métaphores traditionnelles du lyrisme patriotique reviennent dans ce contexte pour y cristalliser les rapports évoqués par le poète, notamment le sentiment d'appartenance et de lien avec les ancêtres. Ion Brad a réussi, par endroits, à ajouter de nouvelles réverbérations à des symboles archi-connus. Ainsi dans* Forêt: *« Il est plus d'hommes sous terre / Qu'on n'en voit au soleil, / C'est une forêt dans une région abrupte / Sans aucune racine, / Ce ne sont partout que branches fichées profondément en nous / Afin qu'elles s'élèvent au-dessus de nos fronts, / Ce ne sont que sillages parfumés / Et flammes sous la neige. » Les morceaux les mieux venus sont toutefois ceux qui, plus éloquents esthétiquement parlant, méprisent les métaphores ordinaires et les significations traditionnelles. Par ses dimensions ineffables le sentiment patriotique aboutit alors à des matérialisations d'une incontestable fraîcheur. « Arbre tout chargé de fruits, tel le ciel constellé de grenades, / Prenez, mangez, c'est là le corps de mon pays ! »*

*Dans* Ecce tempus, *le motif de l'automne revient d'une manière tout aussi lancinante que celui de la patrie. L'automne, âge biologique et état d'âme ! C'est l'heure où l'on se pose des questions, où l'on se souvient, l'heure de la mélancolie nostalgique et fugace. On descend au plus profond de soi-même, on s'évade dans l'impondérable, on médite. Voici* Septembre, *l'illuminé: « O, temps limpide, n'attends pas que tombe / La neige jaune des feuilles mortes... » Intitulé* Jardins suspendus, *tout un chapitre est consacré aux transfigurations, aux chuchotements; le poète plane « entre le rêve et la terre; assailli de souvenirs, il se plonge dans la contemplation. Replié sur lui-même, en présence de lui-même et de l'univers, il assiste, vibrant, au spectacle offert par les phénomènes transcendants. De même, dans le cycle qui donne son titre au volume, il vibre au souvenir de sa mère ou à la voix de l'histoire. « Les tristesses et les joies — nous confie-t-il — s'emmêlent, / Source profonde jaillissant en mon cœur — / Telle une feuille, le monde me tend la main / Afin que j'y déchiffre un signe inconnu. » Les mêmes intentions président aux croquis composant le cycle des impressions lyriques groupées sous le titre* la Porte des Lions. *Le poète y évoque ses voyages.*

*Humaniste fidèle à sa mission (« Le poète, messager de l'avenir »), Ion Brad cultive un lyrisme transparent, fondé sur l'exploitation et l'exploration d'un univers dont les traditions et l'idéal ont des résonances civiques, à la température contemporaine.*

**AUREL MARTIN**

---

CONSTANȚA BUZEA:

## LES NUAGES

*Constanța Buzea a fait ses débuts littéraires, il y a six ans, avec la plaquette de vers* Choses terrestres, *où s'affirmait la volonté de franchir les limites de l'espace et du temps, quelque peu rhétoriquement, mais avec une onde d'enveloppante féminité. Pressentant, avec le dynamisme de l'adolescence, la joie d'une imminente floraison, la poétesse mimait le geste prométhéen, essayant témérairement ses forces contre d'hostiles duretés granitiques: « Je veux affronter même la pierre / avec ma plume... » C'était là moins une attitude esthétique qu'un aspect de l'éternel désir de goûter au fruit défendu. Se situant dans la posture de la femme qui contemple tout « depuis le sommet de l'amour », la poétesse clamait son insatiabilité: « Je n'arrive pas à me rassasier, / A en avoir assez de toi, / Soleil estival, rouge au couchant. / Je ne suis plus un ruisseau de montagne qui coule / vers les prairies... »*

*Nous nous sommes référés au premier volume de Constanța Buzea — alors qu'elle en est à son troisième — justement parce qu'il marque le passage de la poésie euphorique, débordante de certitudes et d'optimisme biologique, vers une poésie idéologique par excellence, dans la voie de la connaissance magique de facture folklorique, plus proche de l'essence même de la poésie. Le surplus de maturité a facilité — sur le plan esthétique et philosophique — son évolution, des certitudes sensorielles au doute nimbé de réflexion, de la joie débordante à la mélancolie génératrice d'humaine compréhension pour l'inévitable régression: « Nous sentons de plus en plus proche / Le sifflement serpentant du sable. » S'attaquant à de tels problèmes, Constanța Buzea aspire maintenant à dépasser d'autres bornes — celles de l'esprit. Dans cette posture, l'amour lui-même devient un obstacle dans la voie de la délivrance totale, le bien-aimé devra s'éloigner pour que la poétesse puisse retrouver le calme et la simplicité, primordialement connus avant d'avoir goûté à l'arbre du Bien et du Mal. « Je ne puis plus te regarder, délivre-moi / Le ciel où tu te tiens, mais aussi la terre... » Le mode poétique employé est celui du commandement hypnotique, puisé dans les accessoires de la magie incantatoire. Le vers est conçu à la deuxième personne, de manière rituelle: « Laisse tes pieds purs dans l'herbe, / Nie le baptême-enfant et baptise-toi / Du nom que tu veux... » Parfois, comme dans le folklore aux teintes magiques, la poétesse use d'énumérations ironiquement attachantes: « Parce que longtemps le monde ne se rapprochera pas / De toi, être constant, / Et ne te parlera pas, être silencieux, / Et ne t'offrira nulle joie, éternel mécontent... » Une certaine démarche devient nécessaire pour fermer ou ouvrir les croisées secrètes. C'est ainsi que l'homme aimé est entouré « de mon angle de plans et de calmes*

*transparences ». La mort est annoncée de façon fantomatique par la présence de hiboux volant au-dessus de champs fourmillant de rats. A travers ces fantasmes poétiques perce l'idée d'un déterminisme cosmique que l'homme peut cependant connaître. Dans ce contexte, la stabilité humaine n'est qu'un autre aspect du changement tombant sous la férule de la loi implacable du mouvement ininterrompu, raison pour laquelle la poétesse invite, par des métaphores frappantes, à briser la croûte des apparences: « C'est ainsi que nous nous débattons dans la clarté / Sur des surfaces ondoyant intimement, / Nous nous tenons sur son bord étroit, / Soupçonnant de temps à autre l'existence de quelque mer, / Et c'est seulement quand des poissons nous lacèrent que nous mourons / Serrés dans les armures, dans les écailles d'un amer sommeil. » La lutte pour la vie, livrée par la nature, le mouvement universel de la matière constituent le motif de cette image de la jungle: « La trompe du papillon est remplie du miel des roseaux, / L'oiseau le mange / Le dépouillant de ses ailes, / Le lynx lance avec souplesse sa courte queue, / De ses quatre pattes il étrangle, / De ses dents il déchire / Et trois autres oiseaux donnent à la vie un œil au repos. » Les propositions poétiques prennent l'aspect de formules magiques, de l'incantation prononcée en sourdine. La poétesse se livre à sa fantaisie comme dans un délire pythien, pénétrant au-delà des apparences, par le truchement d'une clairvoyance occulte: « Je vois de lentes nefs sur les vagues / . . . Je vois des oiseaux près de la lune / Je vois les dieux désireux de s'amuser / . . . Je vois presque ce qui exactement / Dépend du temps dans l'espace. »*

*Jaillie d'une expérience lyrique très originale, la poésie de Constanța Buzea rejette les influences livresques. Certaines analogies avec la poésie de Whitman, par exemple (que justifieraient des vers comme ceux-ci: « Sacrée est la femme qui enfante, / Sacré aussi l'homme qui hante / Le sommeil de la femme inconnue... »), ne constituent tout au plus qu'une similitude de pensée. Constanța Buzea témoigne, dans son volume* les Nuages *(Norii) d'une maturité artistique, qui a su assimiler de façon créatrice une technique magico-folklorique appropriée à la poésie féminine.*

**SIMION BĂRBULESCU**

---

DRAGOȘ VRÂNCEANU :

## POÉSIES

*Lorsque, âgé de 21 ans, Dragoș Vrânceanu (né en 1907) faisait paraître sa première plaquette de vers,* Carnet lyrique, *il donnait déjà un avant-goût de ce qu'allaient être ses modalités poétiques préférées: facture mythologique d'essence singulière, rappelant la ballade ou la légende, complétée d'éléments de symbole philosophique, et une certaine manière de notation lyrique, qu'il allait pratiquer presque d'un bout à l'autre de son œuvre, où perce le sentiment d'un sincère rapprochement de la vérité. Esprit analytique par structure et vocation, formé dans le culte des valeurs de la Renaissance italienne, mais sensible aussi au climat des Italiens contemporains — Montale, Quasimodo, Ungaretti — qu'il a, d'ailleurs, traduits, Dragoș Vrânceanu établit sa poétique sur l'intime fusion entre une* Weltanschauung *d'une puissante facture classique et les innovations expressives du modernisme.*

*Son dernier volume paru (Poezii — Editions Littéraires) comprend une sélection composée des cycles les plus représentatifs inclus antérieurement dans les volumes* la Couveuse aux poussins d'or *(1934),* Colonnes *(1965) et* Chansons de la maison au pied de la forêt *(1967). Il s'agit donc d'une rétrospective offrant au lecteur la possibilité d'une pleine confrontation avec le poète qui, arrivé à l'âge des bilans, propose, discrètement et modestement, le cérémonial d'une authentique confession.*

*Ce qui se dégage avant tout de cette anthologie c'est l'effort de l'auteur d'exprimer le plus directement possible les essences de son existence lyrique. Il revient le plus souvent au symbolisme primitif des mythes roumains — et dans cette perspective* la Couveuse aux poussins d'or *n'est pas un titre choisi fortuitement — aux rythmes des ballades, ou bien il s'enfonce voluptueusement dans des édens bucoliques, remplis de fruits, de substance et de couleurs, comme dans un interminable jeu « à la vie », où les gestes sont rares mais particulièrement éloquents et où l'élan de la sincérité domine la sagesse. Le langage, d'une simplicité élémentaire, transmet des messages intensément émouvants, au moyen d'images concentrées, parfois remarquables, comme par exemple dans cette métaphore de l'automne: « Elle fuyait dans une robe jaune, du soir, / Parmi les buissons, d'où les rabatteurs / La soulevèrent par ses bras nus / Et ce n'est que lorsque les pas / commencèrent à se rapprocher de partout autour d'elle / Qu'elle se mit à pleurer d'une façon déchirante. » Ailleurs sont imaginées « des citadelles de champs de blé », de grandes agglomérations de récoltes, dans un éloge infini de l'homme et de la terre que celui-ci féconde.* Colonnes, *cycle où le geste lyrique est ample et solennel, soutenant une noble vibration patriotique, évoque des odes aux résonances de « Géorgiques » virgiliennes. Dans* Cornes d'argile, *Dragoș Vrânceanu adopte la forme du discours à programme, joint au ton de la confession, employé par endroits aussi dans d'autres cycles. A partir de là, on peut remarquer que les notations de Dragoș Vrânceanu sont souvent traversées du jeu pur des gestes et des candeurs de l'enfance, qui représentent pour le poète, par-delà l'illusion romantique, une manière de rêver et de vivre vraiment, dans un incessant débordement d'énergie vitale, manière qui représente en même temps une source inépuisable permettant de recomposer certains univers lyriques émotionnels.*

*Alliant le traditionalisme symbolique à la sensibilité moderne, issue, elle aussi, de la connaissance et de l'assimilation de certaines données d'une ancestrale culture orale (mythes, croyances, légendes), la poésie de Dragoș Vrânceanu jaillit, en une présence distincte, mais discrète et vibrante, du fond d'elle-même.*

**BOGDAN OZUN**

---

MIRCEA CIOBANU:

## LES TÉMOINS

*Mircea Ciobanu s'est affirmé comme une personnalité originale dans le paysage de la poésie roumaine contemporaine, qui se caractérise par l'explosif lancement de noms, encore inconnus la veille. Ses deux volumes de vers —* Hymnes pour l'insomnie des mots *et* Passions *— parus jusqu'à présent, révélaient un auteur d'une haute tension spirituelle, préoccupé jusqu'à l'obsession de convertir en paroles son tumulte intérieur. Entre-temps, un certain nombre d'essais, publiés dans la revue « Luceafărul », attiraient l'attention sur une autre facette de son talent, marquée par l'acuité de son esprit critique.* Les Témoins *(Martorii — Editions Littéraires) annoncent maintenant la naissance d'un romancier doué. Ce livre est un cas singulier, l'une de ces œuvres qui, tout à la fois, ouvrent et ferment une voie et qui représente un moment unique dans la carrière d'un écrivain. Il s'agit, en apparence, d'une action policière, sujet d'ailleurs fréquemment traité dans la prose moderne. Le narrateur entreprend une enquête concernant les circonstances dans lesquelles s'est produite la disparition d'un célèbre écrivain, auteur d'un mystérieux roman* le Combat avec les objets. *Interrogés, les membres de la famille de l'écrivain, ses amis, ses connaissances, ainsi que les exégètes du roman font des aveux bizarres et divergents. Mais de tout cela, on ne peut arriver à se faire une véritable image de l'illustre écrivain: on est plutôt amené à en tirer des conclusions quant à la physionomie des témoins. L'enquête bifurque insensiblement: l'attention du narrateur se porte sur l'étrange figure du père de l'écrivain, qui est, en fait, le principal héros du roman* le Combat avec les objets. *Les deux mobiles de l'enquête se pénètrent mutuellement; des incursions poussées ont lieu dans l'existence antérieure des personnages, le temps de la narration se pulvérise en des moments impossibles à endiguer dans un écoulement cohérent. L'enquêteur lui-même entretient des rapports douteux avec les sujets de ses recherches, le récit de son existence intime s'entremêlant au déroulement de la procédure. Et cette procédure n'avance guère. Des milieux bizarres sont mis en lumière, des groupes vivant en promiscuité, de drôles d'individus, des actions sortant complètement de l'ordinaire. La fin du roman n'apporte aucun éclaircissement: l'un des personnages s'identifie à l'écrivain disparu, puis le narrateur lui-même semble être ce personnage, hanté de frayeurs et d'obsessions, tracassé par l'idée du dédoublement. Car, en somme, c'est cela le thème profond du roman.* Les Témoins *constitue une méditation fantastique sur l'aspect kaléidoscopique de la conscience, à laquelle vient s'ajouter un sentiment de culpabilité. Tous les personnages sont la projection d'un seul esprit, des hypostases d'une même conscience. Si le roman débute par l'interrogatoire d'un grand nombre d'individus, l'épilogue est la confession d'un seul, probablement celle du narrateur.* Les Témoins *représente le chœur des voix intérieures, la tentative faite par Mircea Ciobanu pour surprendre l'informe sable mouvant d'un subconscient troublé. Le climat de ce roman est un climat de mystère, de descente dans les tréfonds de l'âme.*

*Un commentateur affirmait que* les Témoins *est une œuvre extrêmement difficile à analyser. Ce qui est vrai en quelque sorte: le roman possède une réalité qui lui est propre, hors de laquelle on ne peut le juger. Proposant une aventureuse descente dans les tréfonds de l'être, Mircea Ciobanu a écrit un livre insolite, difficile, mais qui peut, en même temps, faire les délices des amateurs de littérature. La facture poétique et fantastique, rappelant la prose d'Alexandru Macedonski ou de Mateï Caragiale, peut justifier l'inclusion de ce livre dans la remarquable tradition des lettres roumaines.*

MIRCEA IORGULESCU

ALEXANDRU JAR :

## LA TRAHISON DE LA LUNE

*Nous nous sommes tous forgé, sur la base de nombreuses lectures, diverses par le style et par l'optique, une certaine image de la littérature consacrée à la résistance antifasciste, que nous considérons comme une littérature de la grandeur humaine en lutte contre les tentatives de dégradation, une littérature des extrêmes, dominée par le terrifiant et par l'héroïsme. Alexandru Jar — qui a pratiqué autrefois, non sans succès, une telle littérature — contredit en quelque sorte cette image dans son nouveau roman* la Trahison de la lune *(« Trădarea lunii», Editions Littéraires). Il la contredit en premier lieu par le ton humoristique du livre, parce qu'il se permet de considérer ses héros non avec une admiration accaparante, mais avec une indulgente ironie, parce qu'il les accompagne dans toutes leurs actions d'un sourire compréhensif et peut-être même avec un léger détachement. Cette attitude est possible parce que les héros du livre ne sont pas des antifascistes dans l'acception courante du mot, parce qu'ils ne luttent pas de façon consciente ou instinctive, organisée ou non, afin de nuire à la machine de guerre hitlérienne et pour venger les souffrances des opprimés. Ils ne sont, en fait, des résistants que pour la raison qu'ils ne peuvent accepter la condition imposée par l'occupant, condition que leur comportement refuse d'admettre. Il s'agit de deux très candides adolescents de Vilno qui, abandonnant le ghetto, ont trouvé un refuge, avec leurs familles, dans les caves de deux maisons voisines, séparées par un terrain vague couvert de mauvaises herbes. Malgré leur situation d'êtres pourchassés, ils commencent à s'aimer d'un amour qui, par sa force même, nie l'existence inacceptable, conteste le mode de vie que les occupants leur destinent. L'amour de ces deux jeunes prend*

*ainsi une valeur symbolique, et la fin tragique de ce couple innocent a un sens non moins profond que celui qui se trouve dans les écrits inspirés par les actes d'héroïsme des antifascistes.*

*Les gestes des héros de Jar sont maladroits, leurs attitudes chevaleresques sont légèrement ridicules. Mais cette gaucherie même dénote une certaine pureté morale que la dureté des temps n'a pu altérer. Le nouveau Roméo, le jeune Iosif Blaufix, qui fut un excellent élève, particulièrement doué pour la géographie, et un joueur de football célèbre dans tout le quartier, est touchant de ridicule quand, pour se donner des airs d'homme «bien de sa personne», il se coiffe d'un vieux canotier de son père, maître cordonnier, et adopte, en dépit de sa nature impulsive, une attitude cérémonieuse. Mais le fait qu'il n'hésite pas à risquer sa vie en volant des fleurs pour satisfaire un désir de sa bien-aimée, prouve une force de sentiment peu commune. La rousse Judith, dont il est amoureux, peut paraître une coquette qui vit hors de la réalité, mais son amour même du beau, la joie de porter ses premiers souliers à hauts talons, etc., montrent clairement que l'époque terrible qu'elle traverse n'a réussi à détruire aucune des disponibilités propres à son âge, qu'elle est capable d'apprécier, en dépit des circonstances, toutes les joies, petites et grandes, qui sont celles de chaque adolescente.*

*Les rêves des héros sont aussi naïfs qu'eux-mêmes et révèlent leur lutte contre la misérable condition à laquelle ils sont réduits. Se voir en rêve dans une Venise romantique, lorsqu'en réalité on traverse un canal collecteur plein d'immondices, dans une barque improvisée — est, en ce sens, un fait plus qu'éloquent, qui dénote la faculté des jeunes de dépasser, par le rêve, l'atrocité du réel. Cet amour, par son existence même, rejette la monstruosité raciale; malgré une fin tragique, le sentiment tonique que l'auteur fait triompher est que la lumière ne peut jamais être éteinte, que l'humanité ne peut jamais être entièrement maculée ni broyée.*

**EUGEN LUCA**

LETIȚIA PAPU:

## LE POMMIER DE LA CONNAISSANCE

*Letiția Papu est une prosatrice qui évoque constamment les problèmes spécifiques de l'adolescence. C'est ainsi que dans la majorité de ses romans et nouvelles* (les Années de l'amour, Sous l'ardeur de l'été, Suite dramatique, Entre deux miroirs), *elle insiste sur le destin sentimental des personnages, jeunes pour la plupart. Le fait que l'auteur prend pour sujet des adolescents ne signifie pas seulement qu'il veut illustrer, dans le contexte de la prose roumaine actuelle, un chapitre distinct; il répond plutôt au tempérament artistique de Letiția Papu, tempérament qui s'adapte à la psychologie spécifique de l'âge où l'on entre dans la vie. D'ailleurs, ses plaquettes de vers* (Près d'une fenêtre ouverte, Nous, les vivants) *témoignent d'une sensibilité légèrement exaltée, quelque peu naïve, où l'enthousiasme se double de candeur.*

*Dans le volume* le Pommier de la connaissance *(Mărul cunoștinței), Letiția Papu ne dément pas ses dons d'observatrice attentive de l'univers enfantin et adolescent. Elle décrit la réalité labile de la psychologie de ses personnages préférés par la méthode du contrepoint: une fois énoncées les données de l'univers de l'enfance, l'auteur ne s'attarde pas à des descriptions pittoresques de celui-ci, mais le dissout par l'intrusion de la réalité des gens mûrs. Cette marche en avant isole par contraste — dans une zone de pureté toujours menacée dans son inconscience — le monde du jeu à l'égard duquel la vie quotidienne est toujours plus incompréhensive.*

*Dans ce contexte, pour Letiția Papu — préoccupée de consigner les états successifs du passage vers l'adolescence d'une enfance heureuse et sereine dans sa liberté absolue du jeu — le pommier de la connaissance signifie en premier lieu la découverte par étapes de l'amour. Cette «connaissance» n'est cependant pas poursuivie par l'appel aux états troubles, aux pressentiments incertains et à l'imagination violente, caractéristiques de la psychologie encore informe de la puberté. L'auteur préfère surprendre le point d'incidence entre l'univers enfantin et la réalité extérieure des grandes personnes, ou bien celle, intérieure, du passage à l'adolescence. L'enfance se défend quand elle est envahie par l'une ou l'autre de ces deux réalités, en ayant recours à un jeu de cache-cache. Mais le jeu devient insuffisant, ou purement et simplement mimé, lorsque l'érosion de l'enfance se produit de l'intérieur, en raison des inexorables lois biologiques.*

*Le garçon et la fille du récit* le Labyrinthe, *par exemple, se séparent sous la force impénétrable de la métamorphose qui accélère l'entrée de la fille dans la vie. Le garçon conserve encore la sérénité et la limpidité des rapports établis dans l'univers fermé de l'enfance. Par contre, la fille songe aux joies particulières des grandes personnes, pressenties avec ingénuité mais aussi avec une certaine volupté des futures souffrances probables. Les jeux essayés tour à tour, même ceux des aventures, avec Peaux-Rouges et bisons, s'avèrent brusquement insuffisants, laissant derrière eux une mélancolie trouble et perplexe. Lorsque la fille, ayant instinctivement la conscience de sa supériorité et de sa maturité physique, décide de se séparer de son compagnon de jeux, le garçon se sent «humble et sans forces»; il a le sentiment confus d'une culpabilité sans issue.*

*Ce qui caractérise la prose de Letiția Papu c'est la description minutieuse de cette réalité survenue au carrefour de deux âges. Elle consigne directement le contenu d'une expérience qui évolue, sans être précédée d'aucune explication causale. La description synchronique des réalités est, pour l'auteur, un miroir éclairant le personnage, surpris dans une crise de croissance, et met en lumière les deux univers successifs — l'enfance et l'adolescence — qui réclament des expériences existentielles, uniques par leur nouveauté.*

**ADRIANA MITESCU**

VERONICA PORUMBACU:

## LES PORTES

*Il est une tentation de la mémoire à laquelle la sensibilité est contrainte de céder, et qui, en se réalisant, veut reconstituer l'intégralité de notre être dans le temps immobile de la page écrite où le passé s'allie au présent. Le souvenir nous accorde ainsi l'illusion d'en être le maître. Revivant parallèlement des événements évanouis, nous vivons doublement. C'est là, peut-être, le mécanisme sur lequel reposent de nombreux ouvrages de Mémoires; rechercher et retrouver le temps perdu tend à devenir un succédané d'immortalité. Il y a là aussi un certain pragmatisme destiné à nous éduquer nous mêmes, aussitôt que la mémoire implique un examen de conscience, dans la perspective de l'avenir d'une existence perdue.*

*Ces pensées se sont présentées à mon esprit lorsque je refermai le volume de Mémoires de Veronica Porumbacu, intitulé* les Portes *(Porțile). La parution de ce livre s'explique tout naturellement par les préoccupations d'un poète dont la sensibilité lyrique palpite déjà dans de nombreux volumes: vers originaux, traductions de poètes universels, reportages, essais. Le titre de cette discrète autobiographie, où l'on respire le parfum entêtant d'une candeur que le temps n'a pu désarmer, est symbolique.* Tout reproche est vain, *dit l'auteur,* et vain tout exercice de tactique. J'en ferai autant sur tous les échiquiers de mon existence — tel le Fou, je foncerai droit devant moi, sans songer, ne fût-ce qu'un instant, à l'ensemble. *Franchir la porte de tel moment distinct de son existence, c'est avancer sans relâche dans la voie du temps retrouvé. Si un poète, étranger à sa propre vie, a pu déclarer que* cette vie semble s'écouler, / lentement contée par une bouche étrangère *(Eminescu), cette aliénation est totalement opposée au sentiment éprouvé cette fois par la poétesse désireuse de transmettre un message: « Si je devais léguer à la postérité ne fût-ce qu'une parole pareille à celle-ci, et si, à mon bref passage par la géographie des choses ordinaires, devait survivre au moins une seule phrase insolite au sujet de l'être humain et, par là-même, à mon propre sujet (« être un autre tout en restant moi-même »), ma vie aurait acquis sa signification. »*

*Ce qui, dans ce volume, nous frappe dès l'abord, c'est la sincérité des confessions de Veronica Porumbacu; pas de fards, ni de maquillage. L'auteur ne prend pas la pose. La voie intérieure de cette vie avance sinueusement à travers les petits événements personnels et familiers sur lesquels influent, évidemment, les événements extérieurs, dont le caractère dramatique s'accentue à mesure que s'accuse le drame de l'époque évoquée. Cette voie s'achève le jour où les armées allemandes en déroute bombardent Bucarest (août 1944). L'enfance prend fin dans un décor de flammes et de fumée, dont la sombre ambiance n'empêche pas la jeune héroïne de franchir les portes de la maturité: « ...j'ouvre la porte de la maison pour me promener enfin dans la rue ». De l'enfant dévorée de complexes par excès de sensibilité à l'adolescente lucide, nous retrouvons le même désir de communiquer, de franchir les limites d'un moi esseulé. Ce leitmotiv se retrouve dans toutes les images et s'incorpore à la substance même du livre.*

*En contant sa vie, le poète fait preuve de remarquables dons de prosateur; la subtilité de l'analyse, le coloris des évocations, des croquis suggestifs, les qualités du style (dont la retenue n'étouffe pas l'effervescente passion), enfin un frémisement lyrique ponctué, ça et là, d'une mélancolie discrète (sans que Veronica Porumbacu s'apitoie jamais sur elle-même) font de ce livre une réussite artistique et l'émouvant document d'une vie authentique.*

**MODEST MORARIU**

SORIN TITEL:

## LE DÉJEUNER SUR L'HERBE

*Sorin Titel est au nombre des jeunes prosateurs roumains qui militent pour une technique et une vision narratives toutes nouvelles. Son dernier livre* (Dejunul pe iarbă) *semble marquer son désir d'assimiler l'expérience du « nouveau roman » français d'une manière organique. Il se présente sous forme d'une libre suite de fiches: notations colorées et puissamment évocatrices où l'individualisation et la typologie importent peu, avec des personnages-prétextes, destinés à créer une ambiance spirituelle qui n'est que le reflet d'un « moi » sans nom.*

*La prose de Sorin Titel tend, d'ailleurs, vers l'éternel imparfait du souvenir. Chaque récit, lors même qu'il ne se confond pas avec un regard jeté en arrière, paraît en être l'attente, frissonnante de plaisir. Ce qui, chez nombre d'auteurs, n'est que présence fortuite, nécessité fonctionnelle ou, tout simplement, mode d'existence — en un mot: habitude — devient chez lui vivacité du désir et tension permanente. Le plaisir ne consiste pas à conter, à reprendre de vieilles histoires, mais plutôt à se rappeler de façon subjective, à se retrouver soi-même. Bien mieux, les données de la mémoire involontaire sont appelées à remplir l'espace des évocations et l'auteur s'attache à soumettre leur diversité protéiforme à une diction organique. Rien n'est, à cet égard, aussi riche en significations que la seconde partie du livre, animée par l'éternel mirage d'une enfance campagnarde et par la tentative d'en fixer le climat intime. En ces pages, l'auteur se soumet tout particulièrement aux sollicitations de l'inconscient; il se laisse emporter par la houle des impressions, tout en s'efforçant de se faire l'organe de sa propre mémoire. Ainsi s'expliquent les notations discontinues, la foule d'images et de sensations cyclopéennes, la ronde échevelée des mots sans commencement et sans fin.*

*L'auteur semble céder à l'initiative du souvenir et en respirer le parfum fortuit et fluctuant, alors qu'en*

*réalité il cède à l'initiative des mots. Le désordre de la mémoire est, en fait, l'ordre des mots. La succession, apparemment arbitraire, des images est dictée tant par le relief mouvementé de la mémoire involontaire, que par les ressources de la syntaxe et des affinités du verbe. Telle réminiscence procède à la fois d'une émotion et des suggestions émanant d'un mot. Pour rester fidèle aux signaux du souvenir, il n'est pour lui qu'un moyen: s'en remettre aux mots. Notre auteur se laisse toutefois emporter par ses phrases, alors qu'il croit s'abandonner à ses impulsions les plus profondes. Son torrent d'images est un torrent de mots; la jubilation provoquée par la résurrection des souvenirs est aussi la joie de découvrir les mots. Bien plus, les mots finissent par acquérir une résonance autonome et demeurent en scène lors même qu'ils ont délivré leur message. Se soustraire aux rigueurs habituelles de la prose devient pour l'auteur un exercice de style. Les notations saccadées sont pour lui un témoignage d'agilité et de doigté. Le prix du livre réside en son lyrisme, bien qu'une succession de situations narratives s'établisse sur les coordonnées incertaines et capricieuses des remémorations subjectives. L'anecdote est savoureuse, bien que fragmentée en une foule de détails fulgurants qui s'agglomèrent prodigieusement. Tout ce qui se passe en ces pages ne saurait être conté autrement que ne le fait l'auteur et ceci aussi atteste leur lyrisme. L'émotion lyrique y est, au reste, renforcée au moyen de procédés dont fourmille le tissu narratif. Outre les nombreuses répétitions de la « couche » verbale, la phrase surprend tels gestes, telles postures des personnages, et se plaît à les reprendre comme dans un rituel.*

*Chez Sorin Titel, l'acuité de l'observation se confond avec l'acuité de la mémoire. Ce qu'il veut, c'est la « réactualiser » totalement. Il ne manque pas d'ailleurs de se rendre compte qu'il est des choses indicibles, des choses jamais dites et objectivement mystérieuses qu'on ne saurait récupérer. C'est pourquoi ces pages sont empreintes avant tout d'une vague langueur et d'une tristesse décente.*

**MIRCEA MARTIN**

NICOLAE VELEA :

## VOL BAS

*Nicolae Velea n'est pas seulement l'un des plus intéressants parmi les jeunes prosateurs mais on pourrait dire même une personnalité déjà définie. Ses ouvrages jusqu'à présent (les volumes:* la Porte, Huit Contes, Gardien aux harmonies *et* Vol bas *(Zbor jos), comprenant environ trente nouvelles) marquent une évolution sans surprise. Velea a créé un genre de nouvelle original dont le caractère d'individualité est si marqué que même une page prise au hasard dans l'œuvre de l'auteur est facilement reconnaissable. Les premiers deux volumes cités réunissent des contes qui traitent surtout de l'enfance et de ses ingénuités. Ses personnages n'ont rien de particulier, comme il pourrait paraître à première vue; ce ne sont pas les fixations qui l'intéressent mais les relations entre les hommes, ou bien entre le personnage et un objet ou une de ses idées. C'est ce qui se produit dans le récit plus ancien,* les Lunettes de soleil, *ainsi que dans le conte qui donne son titre au volume. Un garçonnet de neuf ans découvre tout à coup qu'il peut penser n'importe quoi des gens autour de lui, sans être puni. La suite est semblable à un pervertissement spirituel. Le garçon sent le besoin de se venger du mal qu'on lui a fait: d'un collègue qui lui a donné un surnom, d'une jeune fille qui le trouble, du professeur soupçonneux. De retour de l'école dans son village, il sent que cette nouvelle habitude le rend inaccessible aux joies ou même aux sensations pures qu'il éprouvait naguère devant l'herbe et les arbres. Les récits de Velea n'ont pas ce qu'on appelle un « sujet ». A cause de cela un résumé ne pourrait en donner une idée exacte, il fournit seulement les éléments du milieu social de prédilection — le milieu rural. Mais l'atmosphère du village, les caractères et les influences du groupe social sur les configurations spirituelles n'intéressent pas Nicolae Velea — comme c'est le cas de Marin Preda — auteur auquel il a été souvent comparé. Les personnages ne sont pas les paysans « traditionnels » de la littérature champêtre exemplifiée par des noms illustres: Ion Slavici, LiviuRebreanu, Marin Preda. Les héros de Nicolae Velea sont des gens supris à des moments critiques, où leurs gestes, leurs pensées ou idées ne sont plus tels qu'ils ont été mais se transforment, parfois même en leur contraire. Le conte change alors de facture. La première phrase annonce froidement, démonstrativement, la transformation survenue et l'action se développe en fonction de celle-ci. Le conte* Mutations *débute par la phrase: « Tudor commença à compter sur lui-même lorsqu'il cessa de faire confiance à Dora, puis aux autres, à tout le monde. » C'est une phrase-synthèse qui donne la cause dernière de tous les événements. Celle-ci sera ensuite amplifiée par des scènes, des dialogues, par l'analyse; mais quelque artistiquement nuancé que soit le reste du conte, l'« idée » en est contenue dans cette phrase. D'ailleurs elle peut être facilement détachée du corps de la nouvelle ainsi que la morale peut être détachée de la fable.*

*La vie de Tudor Dindelegan, le héros de deux de ces nouvelles, est un étrange mélange de réel et d'irréel. Il lui est difficile de dominer ses états d'âme; ils sont si imprécis, si impropres à sa nature, que tout ce qui lui arrive est en réalité illusoire. Le personnage est comme un jouet dont le mécanisme est réglé pour exécuter un seul mouvement et que quelqu'un oblige brusquement à en faire un autre. Le mouvement se réalise mais la ligne en est si sinueuse, si imprécise qu'elle ne ressemble plus à rien. La cause de ce comportement semble être une «explosion» psychique, quelque part sur la ligne de développement de l'individu, de la famille, une « interruption », comme dirait Velea, qui a déréglé le mécanisme, a imposé de nouvelles données et en a neutralisé d'autres. De ce choc, de vieilles habitudes restent ou bien des manies, des obsessions sont créées. Des qua-*

*lités, bien marquées au début, se diluent jusqu'à devenir seulement des formules mesquines de comportement automatique; de même, un désir, un idéal sont amenés par un travail d'approche suscitant des transformations successives qui rend leur assimilation inconsciente. Dumitrache, de la* Chambre obscure, *souhaite un événement dont il serait le héros. A un moment donné, il lui semble qu'il pourra le vivre: il entend des bruits dans l'auberge pendant la nuit et croit à l'irruption des voleurs. Etant à peu près aveugle, il ne se rend pas compte que celui sur lequel il met la main et qu'il garde toute la nuit est le cabaretier ivre. Il voulait faire acte de courage mais il n'est que la victime d'un grotesque malentendu. Dumitrache cependant voit les choses autrement. « Derrière ses lunettes, cet événement prenait une tournure grave et vraie et il en vivait. Le monde avait commencé à l'oublier et il restait sa propriété personnelle tel qu'il le voulait.» Les mêmes « mutations» du réel à l'irréel, de l'imagination et du jeu à l'existence immédiate, ont lieu aussi dans l'esprit des deux cousins du conte* Avec le téléphone. *Portiers employés dans des institutions différentes ils se téléphonent chaque jour en se faisant passer pour leurs chefs, émettant des ordres et les révoquant, ils parlent tantôt en leur nom, tantôt au nom des autres et jamais ni l'un ni l'autre n'est sûr qu'il s'agit de son cousin qui se fait passer pour le chef ou bien du chef lui-même. Devenues habitude, ces conversations consomment toute leur existence. Le conte comprend un mélange d'ironie et d'humour caractéristique de Nicolae Velea. L'auteur est toujours présent dans les nuances de son attitude, en passant du récit à la poésie solennelle et ensuite à l'effet comique le plus direct.*

**MARIA-LUIZA CRISTESCU**

ION BIBERI:

## HORIZONS SPIRITUELS

*Dans les questions qu'il se pose sur la condition humaine dans une société révolutionnée du point de vue scientifique et par ailleurs sollicitée par les responsabilités de la création, Ion Biberi, systématique et polyvalent, témoigne de la vive curiosité de l'humaniste moderne. Dans le contexte de ces préoccupations, l'enquête qu'il a entreprise a, comme atout, l'expérience. L'écrivain avait publié en 1945 un volume apprécié d'interviews, intitulé* le Monde de demain. *Le présent recueil (Orizonturi spirituale — Editions de la Jeunesse) nous propose, de son propre aveu, un témoignage sur le monde d'aujourd'hui.*

*Les 25 entretiens qu'il a eus avec des membres de l'Académie, des professeurs d'université, des artistes et des savants, depuis les cybernéticiens Grigore Moïsil et Edmond Nicolau, jusqu'au généticien V. Săhleanu, au sociologue H.H. Stahl, au philosophe C.I. Gulian, au linguiste I. Coteanu, etc., veulent mettre en évidence, sous ses différentes facettes, l'activité de la pensée contemporaine. Ils prouvent dans quelle mesure la curiosité théorique se mêle aujourd'hui à la maîtrise pratique du monde.*

*L'entreprise peut sembler risquée: il est bien difficile aujourd'hui, où les spécialisations sont de plus en plus rigoureusement délimitées, d'embrasser les domaines de tant d'applications de la culture. Ion Biberi tente avec succès cette synthèse, et grâce à sa double formation de médecin et de lettré, aborde intelligemment ses interlocuteurs. A ses questions, intéressantes et avisées, les personnalités interrogées fournissent des explications amples, concluantes. Les controverses ne sont pas éludées (voir la discussion avec le critique Vladimir Streinu sur les « Coordonnées de la poésie contemporaine »), ni les précisions audacieuses (l'entretien sur la cybernétique avec Edmond Nicolau) ni même les démonstrations d'érudition (le dialogue avec le professeur d'archéologie D.N. Pipiddi), de sorte que le résultat final est digne de l'intérêt passionné que susciterait un documentaire sur la somme des manifestations de l'intelligence humaine, de ses origines jusqu'à ses récents succès.*

*Le tableau qu'il ébauche du progrès scientifique est impressionnant. Il ne fait pas de doute que — du point de vue biologique — l'homme a évolué bien plus lentement que du point de vue mental. L'auteur nous le dit clairement: notre époque est dominée par l'inimaginable multiplication et la rapidité des aptitudes fonctionnelles du cerveau humain. Les machines électroniques permettent, par exemple, de prévoir l'opération de mathématisation de la musique. Le lecteur finirait sûrement par s'égarer dans le labyrinthe de tant de disciplines disparates s'il tentait le voyage à lui seul. Ion Biberi assume la tâche non seulement de le guider mais aussi de le conseiller; loin d'être un simple dilettante, il fait appel aux sources fondamentales et commence par s'instruire avec tout le sérieux requis, pour ne pas être pris — dans son vaste tour d'horizon — au dépourvu par son interlocuteur, spécialiste en la matière. Aussi, ses incursions dans tant de domaines, étrangers à sa profession, s'achèvent-elles par des jugements de synthèse explicative, souvent profonde.*

*La perspective que nous propose* Horizons spirituels *est de vivre sur le plan des permanences. En formulant sa position, l'auteur invite le lecteur à peser et à comparer les valeurs, à en sélectionner et à en filtrer les suggestions.*

**HENRI ZALIS**

TROIS CRITIQUES: **VICTOR FELEA, VLAD SORIANU, GEO ȘERBAN**

*Alors que le volume antérieur de VICTOR FELEA,* Dialogues sur la poésie, *ne présentait qu'un aspect de ses préoccupations — fondamental, il est vrai, jaillissant d'une constante passion pour la poésie (passion reflétée en premier lieu par les volumes de vers publiés jusqu'à présent:* le Murmure de la rue, le Soleil et le calme, Voix puissantes, Revers citadins, l'Homme moderne — *les* Réflexions critiques *(Reflexii critice — Editions Littéraires) offrent une image bien plus complète de son acti-*

*vité critique, car elles contiennent, en plus des chroniques consacrées durant les dernières années à la poésie roumaine contemporaine, des pages consacrées à des volumes de critique ou de prose, ainsi que des études plus amples — comme, par exemple, celle qui se rapporte au critique Pompiliu Constantinescu — ou des articles traitant de problèmes d'intérêt général (« Continuité et innovation de la poésie roumaine du vingtième siècle», « Critique et création», « Le problème de l'innovation», etc.). On retrouve dans ce volume les qualités de Victor Felea, remarquées aussi dans ses autres écrits: la sensibilité, la compréhension et la réceptivité à l'égard des sens de l'œuvre commentée, l'intuition des vocations authentiques, la souplesse de l'expression dans une phrase claire qui évite les formules prétentieuses — qualités qui confèrent à la critique de Felea une dimension nécessaire: l'objectivité. Le critique ne se propose pas de pénétrer les ressorts les plus intimes de l'œuvre étudiée; Ses commentaires qui notent les impressions des lectures les plus significatives, se rapportent à l'évolution de l'auteur présenté et indiquent les traits considérés comme essentiels pour la connaissance de celui-ci, réalisent une image dynamique des évolutions littéraires soumises à son rayon d'investigation critique. Il convient de remarquer en ce sens les pages consacrées à des poètes comme Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Alexandru, ou à des critiques comme Matei Călinescu et Ion Negoiţescu.*

*Tandis que Victor Felea ajoute, par ses* Réflexions critiques, *des aspects nouveaux à une activité qui se déploie depuis plus d'une décennie, pour VLAD SORIANU le volume intitulé* Gloses critiques *(Glose critice — Editions Littéraires) constitue un début dans le monde de l'édition. Un début qui atteste du sérieux et de la probité, qualités reconnues depuis un certain temps déjà au chroniqueur de la revue «Ateneu», paraissant dans la ville de Bacău. Sans se manifester par des polémiques spectaculaires ou par une ostentation de l'attitude critique, Vlad Sorianu manie avec maîtrise les instruments d'investigation, son analyse embrasse une vaste perspective, et tient compte de facteurs d'influence aussi larges que divers. Il en résulte peut-être le goût de débattre certains problèmes théoriques, les articles et essais compris dans la première partie du volume, «L'Esthétique en action», étant concluants en ce qui concerne l'engagement de l'essayiste dans la confrontation des opinions. Le fait qu'il attire l'attention sur certains aspects théoriques, d'une brûlante actualité, de la création littéraire, ayant des implications directes dans le processus même d'élaboration artistique — par exemple la diversité, en signe de maturité, d'une littérature, ou les problèmes de «communicabilité» et d'« accessibilité» de la poésie roumaine — permet en même temps au critique d'exposer les principes qui le guident dans son interprétation des œuvres étudiées. Au reste, la précision de l'analyse aussi bien que la notation des caractères particuliers d'un ouvrage, la rigueur et la sobriété de l'investigation peuvent être considérées comme les principales caractéristiques de Vlad Sorianu. L'argumentation attentive des jugements, remarquée notamment dans le chapitre intitulé « Livres et portraits», — se retrouve également dans la série de « Portraits de jeunes» où le critique s'occupe des volumes publiés par certains auteurs gravitant autour de la revue « Ateneu».*

*Cependant pour Vlad Sorianu aussi bien que pour Victor Felea, les recherches concernant l'histoire littéraire ne constituent pas un domaine de prédilection, bien que l'auteur des* Gloses critiques *se soit efforcé, dans la dernière partie de son livre («Traditions et présences») de reconsidérer sous un angle actuel certains aspects de l'œuvre de George Bacovia ou d'Eugène Ionesco. De même, Victor Felea n'est pas seulement attiré par des problèmes d'ordre général relatifs à l'héritage littéraire des devanciers, mais aussi par certains aspects particuliers de leur œuvre, à laquelle il consacre des articles comme « Permanence et actualité d'Eminescu», « Opinions sur l'art de Caragiale».*

*Pour GEO ŞERBAN, par contre, dans son volume* Exégèses *(Editions Littéraires), l'interprétation sous l'angle contemporain des significations des œuvres dues à certaines personnalités prestigieuses qui ont illustré divers moments de l'histoire littéraire roumaine représente une préoccupation constante. Ayant une connaissance approfondie de la vie de ces écrivains, ainsi que de l'ambiance dans laquelle ils ont créé (le critique a dirigé et préfacé d'importantes éditions des écrits d'Alecu Russo, Alexandru Odobescu, Tudor Vianu ou George Călinescu ), l'auteur des* Exégèses *reconstitue les lignes directrices de leur activité (« Le jeune Odobescu»), identifie les valeurs qui affrontent le temps (« La Postérité d'Alecu Russo») ou signale les attributs fondamentaux de leur personnalité morale et artistique (« Tudor Vianu ou l'idéal de la perfection», « Ethique et esthétique du travail chez Tudor Arghezi», « George Călinescu ou le plaisir de l'analyse»). S'appuyant sur une étude attentive des sources, valorisant parfois des documents et des matériaux inédits, Geo Şerban formule, dans ses études, des remarques pertinentes, qu'il s'agisse d'élucider tels détails d'histoire littéraire (comme dans l'article « Bălcescu a-t-il écrit* le Passé et le présent?»), *ou de projeter sur l'arrière-plan de toute une époque la figure d'un Alecu Russo, pour pouvoir, en conclusion, faire ressortir le sens actuel de l'œuvre de cet écrivain de 1848.*

*L'acuité de son observation s'impose également dans les études consacrées à deux représentants marquants de la critique roumaine contemporaine: Tudor Vianu et George Călinescu. L'auteur réalise avec compétence une radiographie des structures intimes, afin d'isoler le timbre original de la personnalité de ces grandes figures de la culture roumaine, afin de surprendre l'évolution de leurs conceptions esthétiques, soit formulées théoriquement, soit incorporées dans l'œuvre de création (« George Călinescu romancier et poète»). Dans leur ensemble, les* Exégèses *révèlent aux lecteurs un chercheur attentif dans le domaine de l'histoire littéraire roumaine, dont il réexamine les valeurs aussi bien par le prisme du classicisme que par celui de l'actualité.*

SORIN MOVILEANU

## CONTRIBUTIONS ROUMAINES À L'ÉTUDE DE LA LITTÉRATURE UNIVERSELLE

*Le critique* Dan Grigorescu *vient d'assumer une lourde tâche: étudier, en un espace restreint, l'œuvre d'un certain nombre d'écrivains américains* (13 Ecrivains américains — « *13 Scriitori americani* », *Editions de Littérature Universelle*). *L'auteur ne se propose certes pas de composer des biographies en forme de médaillons, ainsi que le prouvent les titres de ses analyses: « Edgar Allan Poe — romantisme et raison », « Emily Dickinson — croquis pour un portrait », « Henry James — l'Américain », « Ezra Pound — un naufrage prévisible », « Scott Fitzgerald et le songe romantique », « Sherwood Anderson et l'humanisme tragique », « Dos Passos et l'échec de l'individualisme », « O'Neill et les drames de la terre », « Sandburg n'est-il qu'un disciple de Whitman? », « Robert Frost est-il un poète national? ». Ces études contiennent cependant une biographie sommaire de chaque écrivain, voire quelques brefs renvois à la plupart de ses principaux ouvrages, afin d'attirer l'attention du lecteur sur les diverses significations de ces œuvres. Le critique établit de fréquents parallèles entre les événements vécus par l'auteur et ceux dans lesquels se trouvent impliqués ses personnages. Il ne s'agit évidemment pas d'une interprétation mécanique. Voici en quels termes débute l'étude consacrée à Sherwood Anderson: « Il est assurément contestable d'identifier l'évolution de ses héros et la sienne; mais on ne saurait nier la ressemblance qui éclate entre les idéaux ou la mentalité de tels de ses personnages et la correspondance, les confessions et les notes de l'auteur, publiées par ses amis bien après sa mort. » Le critique s'attache à dégager la signification, les intentions, les lignes de force des œuvres analysées. Il tente sans relâche de faire ressortir l'image de l'Américain moyen, de découper des tranches de vie américaine. Dan Grigorescu reste partout fidèle à une méthode qu'il définit en ces termes: « De nos jours, l'on repousse toujours plus fermement les critères selon lesquels l'artiste est isolé des événements de son époque et des traditions nationales; l'analyse d'une œuvre ne saurait se confondre avec des travaux de laboratoire: on ne peut séparer telle page de roman, tel poème, tel tableau, des tendances culturelles au carrefour desquelles ils se trouvent. »*

Tatiana Nicolescu *vient de publier un ouvrage fort utile à qui s'intéresse à la littérature soviétique:* Prosateurs soviétiques contemporains *(Prozatori sovietici contemporani — Editions de Littérature Universelle). L'introduction, « la Prose soviétique de nos jours », constitue un « panorama » (fourmillant de références à la critique soviétique spécialisée) où T. Nicolescu situe à la place qui lui revient chaque prosateur. Pour la période qui va de 1917 à 1944, la liste est plus succincte, l'histoire s'étant chargée d'opérer le tri. Pour l'époque suivante, le critique, généreux, accorde droit de cité aux auteurs les plus divers, avec l'espoir d'en recevoir d'heureuses surprises à l'heure de leur maturité. L'ouvrage esquisse aussi plusieurs thèses de littérature comparée. L'analyse d'un roman d'Ostrovsky,* Et l'acier fut trempé *(qui décrit le combat mené pour la sauvegarde de la dignité humaine), permet à Tatiana Nicolescu d'évoquer d'autres ouvrages consacrés au même sujet:* l'Espoir *de Malraux,* Mutter Courage *de Brecht,* la Septième Croix *d'Anna Seghers, etc. Ce recueil comprend, entre autres, des études sur Vassili Axionov, Grigori Baklanov, Emmanuil Kazakievitch, Iouri Kazakov, Viktor Konetzki, Viktor Nekrassov, Véra Panova, Vladimir Tendréakov. Nous y trouvons une présentation chronologique des ouvrages et articles publiés par ces écrivains. Le critique décrit chacun des ouvrages qu'il mentionne. La plupart du temps, il ajoute à son analyse une brève biographie de l'écrivain, portant notamment sur les années de maturité (activités professionnelles et sociales, etc.). L'analyse proprement dite s'organise autour du squelette constitué par la bibliographie critique. Le lecteur roumain est ainsi à même de connaître les échos suscités par chaque livre dans la presse soviétique, voire dans celle du monde entier.*

Midi le fantastique *(Amiaza fantastică — Editions de Litérature Universelle) de Șerban Stati présente certains aspects de la prose italienne du XX^e^ siècle. Le critique compare les œuvres spirituelles, telles qu'elles s'incarnent dans l'art et dans la philosophie, à un séismographe qui enregistrerait les oscillations ballottant la condition humaine « des vertus du démiurge au néant », car l'allégorie fantastique est une manière, soumise à des lois spécifiques, de méditer sur les problèmes de l'existence. Șerban Stati indique les liens rattachant cette littérature au « lyrisme philosophique ». Chaque fois que l'occasion s'en présente, il souligne avec joie « l'aspiration de l'homme à secouer le joug des derniers — et plus cruels — tyrans: le temps, la mort, l'aliénation ». Dans son étude sur* le Vicomte réduit à moitié *d'Italo Calvino, le critique écrit: « Ce livre est un ouvrage unitaire dont la perfection même est une plaidoirie en faveur de* l'harmonie », *car l'harmonie est précisément la catégorie que* Midi le fantastique *porte aux nues afin de discréditer (au moyen d'arguments) le grotesque des images. Le goût classique du critique se trahit dans les éloges dont il couvre l'harmonie et le sens de la mesure. Șerban Stati ne renonce pas pour autant à donner des analyses nuancées des terrifiantes histoires de Tommaso Landolfi, l'homme du « superbe isolement ». Le critique n'est pas moins sensible aux œuvres consacrées à l'idéal de l'homme complet (Lampedusa, Italo Calvino) qu'aux jeux étranges auxquels l'imagination se livre en plein jour (« la Magie solaire »). Dans sa préface, il soumet à un examen critique les définitions données du fantastique par divers auteurs (Roger Caillois, Louis Vax, Marcel Schneider). Le critique retient la distinction établie par l'Allemand G.R.Hocke entre la « tradition d'irrégularité » (« le manque d'harmonie ») et « l'harmonie » (dont la « mimesis » aristotélicienne serait le prototype). Le combatif critique roumain s'attache à arracher la littérature fantastique à*

*la zone « d'irrégularité » en analysant avant tout les volumes consacrés à la métaphore. Le chapitre intitulé « Situations » représente une incursion érudite dans l'histoire de la littérature italienne de la première moitié du XX^e siècle. L'auteur se penche notamment sur Aldo Palazzeschi, Massimo Bontempelli, Alberto Savinio, Alberto Moravia, Curzio Malaparte, Arturo Loria, Dino Buzzati, Tommaso Landolfi, Italo Calvino. De brèves indications bibliographiques complètent chaque chapitre.* Midi le fantastique *est une contribution originale à l'étude de la littérature italienne.*

ADRIANA ILIESCU

## ECHOS

(Théâtre)

Le Theâtre Populaire de Neuchâtel (Suisse) a représenté — dans la mise en scène de Bernard André — la comédie *Une lettre perdue* du classique roumain I. L. Caragiale.

Le metteur en scène Liviu Ciulei et la décoratrice Ioana Gărdescu ont monté au Théâtre de Düsseldorf (R. F. d'Allemagne) *la Tempête* de Shakespeare.

Le Théâtre de Comédie de Bucarest a entrepris une tournée à Varsovie et à Cracovie avec les pièces *l'Opinion publique* d'Aurel Baranga et *Tueur sans gages* d'Eugène Ionesco, tandis que le Théâtre « Powszechny » de Varsovie était l'hôte de la capitale de la Roumanie, où il jouait *Don Juan* de Molière et *la Noce* de Stanislaw Wyspianski. Par ailleurs, le Théâtre National de Prague s'est fait applaudir également à Bucarest dans *la Vie des insectes* des frères Čapek et *la Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

(Beaux-Arts)

Dans le cadre du cycle « Peinture et Poésie », on a pu admirer à la Maison des Ecrivains « Mihaïl Sadoveanu » de Bucarest, — à l'occasion du 70^e anniversaire de la naissance de George Talaz — des toiles et des dessins signés par ce poète.

Un spectacle « Son et Lumière » a été consacré, à Tîrgu Jiu, à la trilogie de Brancusi: la Table du Silence, la Porte du Baiser et la Colonne Infinie. Les trois chefs-d'œuvre du grand sculpteur roumain ont été contemplés aux accords de la musique de Bach (la *Grande Passacaille en do mineur*, deux *Préludes*, la *Toccata* et *la Fugue en ré mineur)*. La mise en scène était de Tretie Paleolog.

L'exposition *La Colonne de Trajan*, ouverte à Bucarest sous les auspices du Comité d'Etat pour la Culture et l'Art, a permis d'admirer en copie la Colonne érigée à Rome, et où sont inscrites d'émouvantes pages de l'histoire du peuple roumain.

Signalons les expositions rétrospectives de peinture: *Ştefan Luchian*, ouverte à Piatra-Neamţ à l'occasion du centenaire de la naissance du peintre; *Ion Anestin* — à Bucarest; *Albert Nagy* — à Tîrgu-Jiu; *Stavru Tarasov* — à Constantza.

Expositions personnelles ouvertes à Bucarest: Dan Băjenaru, Sanda Petrea, Al. Zamfiropol (peinture); Ion Bărbulescu B'Arg (peinture et gravure); Iulia Hălăucescu (gravure), Dan Nemţeanu (décors), Florin Niculiu, Viorica Iacob (tapisserie). Mentionnons également l'exposition collective réunissant des œuvres signées par les peintres Horia Bernea, Ion Biţan, Şerban Epure, Ervant Nicogosian, Eugen Popa.

Expositions ouvertes dans d'autres villes de Roumanie: *le Salon annuel des arts plastiques* du département de Braşov (à Braşov) celui du département de Timiş (à Timişoara), l'exposition *d'Art populaire* à Odorheiul Secuiesc.

Les Arts roumains dans le monde: les peintres suivants ont exposé aux Galeries Lambert à Paris: Ion Biţan, Horia Bernea, Ion Gheorghiu, Gheorghe Iacob, Mircea Milcovici, Sultana Maïtec. A Paris également, dans le cadre de l'exposition internationale *La jeune Sculpture 1968*, ont exposé les artistes Ion Vlad et Victor Roman. Ont encore exposé: Vincenţiu Grigorescu (peinture), à La Haye; Simona Vasiliu-Chintilă (peinture), à Uppsala; Mihu Vulcănescu (dessin, gravure), à Cortona et Arezzo. Signalons aussi les expositions de *Peinture et sculpture roumaines contemporaines*, à Moscou et Léningrad, de *Tapis et tapisseries* à Ankara et *d'Arts Graphiques* à Berne.

Le Grand Prix du XVIII^e Salon International de la Photo, à Bordeaux, a été attribué à l'artiste roumain Mircea Faria pour les photos *A l'Atelier* et *La Nuit tombe.*

Expositions étrangères à Bucarest: *Pablo Picasso* — gravure et lithographie; *Andrew Stasik* — arts graphiques; *Eméric Macier* — peinture; *Art populaire de Norvège: Arts plastiques soviétiques; Fresques médiévales de Yougoslavie; les Arts plastiques au service de l'architecture* (où figurent des maquettes, des gravures et des tapisseries de France); *Arts décoratifs de la République Démocratique Allemande.* Des peintures à l'huile, des dessins du peintre Georgeta Arămescu-Anderson et des sculptures sur bois et métal dues à Constantin Arămescu étaient compris dans une exposition itinérante Bucarest — Galatz — Jassy — Cluj. Egalement à Cluj, mentionnons l'exposition *l'Art populaire dans la région slovaco-morave.*

# theâtre — cinéma

VALENTIN SILVESTRU

## Le Concept roumain de «théâtralité»

Le fait que le théâtre est considéré comme un art indépendant a engendré, dans la récente esthétique appliquée, le concept de «théâtralité», concept dynamique, influencé soit par l'évolution des styles, soit par la prééminence de l'un des arts, qui durant une certaine période occupe plus catégoriquement une parcelle de la scène, soit par la pensée critique, non tant des théoriciens du théâtre que de ceux qui le pratiquent effectivement. Ce concept correspond à un déplacement du centre de gravité de l'activité théâtrale — comme le remarque judicieusement Bernard Dort (dans la revue française « Les Temps modernes» d'avril 1968) — qui ne se trouve plus seulement sur la scène ou seulement dans l'œuvre littéraire, mais qui se situe en quelque sorte au point de tangence entre la scène et la salle ou, plus exactement, au confluent du théâtre avec le monde, l'œuvre théâtrale n'existant que par ce qu'elle signifie pour un public donné, dans un lieu déterminé et à un moment précis.

Dans les confrontations internationales aussi bien que dans les documents qui les reflètent, les écoles nationales, les personnalités, les œuvres de premier plan, les courants sont généralement raccordés à un tel concept, entendu comme la quintessence d'une théorie et d'une pratique adéquates et impliquant une tendance de structuration scénique de l'œuvre théâtrale. Au cours de l'important colloque mondial où les débats ont porté sur « La place du théâtre dans la société moderne» (Royaumont, 1961), Jean Duvignaud attirait l'attention sur le fait que cette notion est efficiente pour autant qu'elle se nourrit de la dialectique des rapports entre le théâtre et la société, mais qu'elle se vide de tout contenu aussitôt qu'elle est considérée comme une substance inaltérable, comme une essence du théâtre à quelque époque que ce soit. A cette même occasion, Luigi Lunari démontrait le rôle d'expérience formative qui revient, dans la vie culturelle italienne, à la conception de «théâtralité» que propose le Piccolo Teatro par ses «discours» tenus au public, c'est-à-dire «la réalisation des œuvres les plus valables de tous les temps et de tous les pays, revues dans un esprit critique moderne, en tenant principalement compte des résonances qu'elles peuvent avoir dans le monde actuel, ainsi que de leur force de formation et d'éducation dans le sens de la civilisation contemporaine». Ce même concept fut abordé sous l'angle du mode de présentation de l'homme actuel, au cours des six réunions annuelles organisées par l'I.T.I. et consacrées à la formation de l'acteur (dont l'une, concernant l'improvisation, a eu lieu à Bucarest, en 1964), ou dans la perspective du réalisme scénique actuel, à la table ronde Est-Ouest (Vienne,1965), ou encore en relation avec les moyens modernes de communication avec le public, lors du séminaire international de Zagreb (1967).

Etant donné que dans ces réunions, ou à l'occasion d'autres rencontres culturelles, les étrangers étudient l'école roumaine de théâtre à travers le prisme des conceptions originales de «théâtralité», il est naturel que nous tâchions nous aussi de dépister les traits distinctifs dont témoignent les œuvres les plus importantes ou les plus intéressantes tentatives et recherches.

L'impression générale est que le théâtre roumain d'aujourd'hui excelle par l'*attitude*, terme qu'il faut comprendre d'une manière fort complexe. Elle consiste dans la présentation des liens qui unissent cet art au monde d'aujourd'hui — citons en ce sens le drame historique *Petru Rareș* (auteur: Horia Lovinescu), ou encore la comédie satirique *l'Opinion publique* (auteur: Aurel Baranga) — aussi bien que dans l'identification, sur le plan de l'existence et sur celui de la conscience, des mutations survenues, des qua-

lités nouvelles, de la perspective civique, éthique, sentimentale qu'a l'homme moderne sur les événements et sur lui-même. L'introspection jusque dans les couches les plus profondes et les plus mystérieuses du microcosme et la projection de l'individu dans un macrocosme d'idées semblent être les coordonnées les plus fréquentes de l'acte théâtral sous ce rapport.

Cette attitude est plus frappante sur le plan strictement esthétique; elle s'exprime par une interprétation qui tient d'une optique personnelle et réclame une permanente évaluation et réévaluation critique des œuvres, des situations, des personnages, des détails, prenant la liberté de les rapporter à un système de références nourri non seulement par l'œuvre littéraire et les traditions du métier, mais aussi et surtout par les intérêts de la société et les éléments du style artistique contemporain.

C'est dans ce domaine que se manifeste aujourd'hui la principale opposition à l'égard du théâtre d'une époque antérieure, le théâtre de reconstitution, où le beau n'avait pas nécessairement sa place, où la fonction civique était nettement réservée (et cela dans le meilleur des cas) à l'œuvre littéraire, les éléments destinés à configurer le milieu social et historique revenant au spectre plastique, la recomposition psychologique de l'homme, ainsi que sa fixation dans une typologie donnée, restant du domaine exclusif de l'acteur.

*L'attitude* n'est jamais concrétisée d'une manière aussi frappante que dans le libre choix de la forme, le spectateur n'étant plus invité à l'authentifier sous le rapport documentaire où à la négliger comme un élément neutre, mais bien à l'accepter comme possible — même si elle violente la réalité antérieurement admise — dans la mesure où il est convaincu, conventionnelement, de sa consubstantialité avec l'œuvre. C'est ainsi que sont nées des structures scéniques nouvelles, les unes adoptées immédiatemnt, bien qu'inaccoutumées (*Je ne suis pas la Tour Eiffel* d'Ecaterina Oproïu au théâtre de Piatra Neamţ, ou *Becket* à Jassy), d'autres étranges mais attrayantes (*Othello* à Craïova, *Chveik pendant la deuxième guerre mondiale* de Brecht au Théâtre de Comédie de Bucarest), d'autres plus compliquées, qui n'acquièrent droit de cité qu'avec le temps (*Comme il vous plaira*, au Théâtre « Lucia Surdza Bulandra », *l'Ombre* d'Evguéni Chvartz au Théâtre de Comédie); quelques-unes s'aventurent sur un terrain miné de controverses, où les explosions sont toujours possibles (*Cinq croquis* de Caragiale et *la Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco au Petit Théâtre, *la Tempête* de Barbu Delavrancea à Cluj, *Bertoldo à la Cour* de Massimo Dursi à Ploïeşti); certaines par contre sont irrémédiablement rejetées pour différents motifs — du reste valables — (*Amphitryon 38* de Giraudoux au Théâtre « Delavrancea », *Antigone* d'Anouilh au Théâtre « Nottara »).

La pensée esthétique roumaine bénéficiant d'une évolution libre, normale, on peut aisément constater que les formes théâtrales se sont élargies, tendant vers les zones allégoriques, symboliques, paraboliques, mythiques, et, d'un autre point de vue, vers l'exploration non seulement du logique, mais aussi du paralogique, et même de l'illogique, pour aborder non pas uniquement le rationnel, mais aussi l'irrationnel. D'autre part, la pratique artistique a obtenu des succès remarquables soit dans la manière symboliste, soit en recourant à des procédés naturalistes, ou encore à une forme expressionniste — pour reprendre la terminologie usuelle de la théorie littéraire. Le théâtre, dont la théorie quant à la forme est encore à ses débuts, complique davantage encore (mais en même temps de manière plus fertile) les choses, par des compositions baroques, par un constructivisme dans l'architecture du spectacle, par le grotesque de l'expression mimique et corporelle par la distanciation de l'acteur à l'égard du rôle, ainsi que par différentes autres formes et formules, qui n'ont pas encore été nommées et qui s'entremêlent souvent, suscitant des harmonies nouvelles et des unités surprenantes, sous le signe d'un goût ordonnateur et d'un concept esthétique intégrateur. *Troïlus et Cressida* de Shakespeare, mis en scène par David Esrig au Théâtre de Comédie, nous offre un spectacle créé symphoniquement, avec une structure baroque qui amalgame le grotesque au lyrique, le naturalisme le plus cru à un cadre réduit à l'essentiel, le réalisme documentaire au symbolisme naïf, le mouvement frénétique à la méditation temporisante. Son incontestable originalité, ratifiée par d'importantes discussions sur le plan international, est, entre autres, le corollaire spirituel d'une attitude qui a subordonné la pièce à une idée polarisante (découverte dans le texte), contrairement aux interprétations antérieures, ce qui donne naissance à un univers scénique insolite, différent de toutes les représentations précédentes, une relation directe entre la comédie-parodie et le plus grave problème qui préoccupe l'humanité à l'heure actuelle, le problème de la guerre et de la paix. Cette originalité s'étant manifestée avec un caractère polémique, il est normal qu'elle ait rencontré une certaine opposition; mais les controverses sont toniques. Le désir de certaines personnes de voir valider immédiatement ce qui est nouveau, de lui voir prendre aussitôt la vigueur d'un exemplaire classique est un point de vue très humain, mais qui a été si rarement réalisé au cours de l'histoire, qu'il devrait nous faire réfléchir attentivement à ce phénomène.

Cette voie a été parfois longue, dans la culture roumaine; ce fut le cas pour les sculptures de Brancuşi et la poésie de Ion Barbu, d'autres fois courte, comme pour la peinture de Nicolae Grigorescu. Parfois il n'a même pas été nécessaire de la parcourir, témoin la prose de Mihaïl Sadoveanu. L'originalité des œuvres théâtrales représentatives dans l'actualité implique elle aussi un processus complexe d'acceptations et de rétractations, processus que nous n'avons pas toujours la possibilité ni la disponibilité d'examiner avec le détachement voulu, parce que nous-mêmes l'avons vécu. Il est certain, cependant, que nous nous éloignons sensiblement du simple réalisme, de la reproduction de ce qui tombe immédiatement sous le sens et bénéficie sans effort d'une admission immédiate. « Une erreur de forme — disait très justement George Călinescu — consiste à identifier presque exclusivement l'œuvre de création avec sa qualité plastique, dans le sens d'un réalisme de sensation auquel manque le réflecteur convexe, qui demande à l'artiste des formules lénifiantes et répudie, comme étranges et maladives, les productions polémiques. »

En parlant des libertés de la forme, nous signalons implicitement la faculté d'invention des auteurs. Refusant d'admettre les reconstitutions figées et ne se contentant pas des significations aléatoires, ils cherchent des procédés, des techniques, des formes qui attirent le spectateur vers l'idée proposée, qui le déterminent à collaborer à l'acte scénique et à intégrer la pensée de l'œuvre théâtrale à sa vie personnelle. On essaie de donner une plus forte tension à l'action vibratoire exercée par le théâtre sur la sensibilité ou l'intellect, non seulement par réflexion directe du réel, mais aussi — selon l'expression du critique français Paul Surer — par réfraction, en écartant l'illusion plate, pour capter une vérité nouvelle, plus profonde. Paradoxalement, la nouvelle « théâtralité » prend sa source dans les traditions originaires de l'art dramatique, revitalisant avec succès le jeu antique des mimes, la désinvolture sans limites des bouffons, les espaces circulaires, le théâtre à l'intérieur du théâtre, les masques, le chœur, la narration scénique.

En même temps prennent naissance des conventions nouvelles.

Une enquête menée par la revue « Théâtre dans le monde » parmi les artistes de plusieurs pays, sur la manière de présenter le monde actuel sur la scène, exposait récemment, entre autres opinions formulées, un point de vue étrange et pour le moins contradictoire: le dramaturge et metteur en scène argentin Augustin Cuzzani prétendait que le théâtre est l'art présentant le plus de difficultés, parce que la forme y serait impérieusement déterminée par un ensemble de facteurs conventionnels, de signes et de significations. On sait cependant que dans n'importe quelle période historique, un théâtre vivant, tout en conservant inévitablement les quelques conventions primaires et éternelles qui sont les caractéristiques de cet art, enregistre les mutations les plus sensibles justement dans le domaine de la forme. C'est ce qui explique qu'il n'existe pas une seule et permanente conception mondiale de la « théâtralité », mais des conceptions historiquement nuancées, en vertu d'une série de facteurs mouvants.

Aujourd'hui, tous les secteurs d'activité de la création théâtrale effectuent, dans ce périmètre, des expériences intéressantes. C'est ainsi que le drame historique roumain modifie sa facture — dominée récemment encore par le modèle romantique — soit en niant les effigies considérées comme stables et en formulant un point de vue personnel sur des figures et des situations réelles, sous l'inspiration des idées contemporaines quant à la personnalité, au destin et au temps *(la Semaine de la Passion* de Paul Anghel*)* soit en coulant dans des moules originaux les réactions psychologiques inédites des héros à un moment crucial de leur existence, en d'autres termes en élaborant des états psychologiques dans un contexte historique donné *(le Procès Horia* de Al. Voïtin). La mise en scène intervient non seulement sur un plan horizontal, mais aussi sur un plan vertical *( Arden de Faversham* au Théâtre de Piatra Neamţ), elle projette l'action dans un univers poétique, avec un mouvement de rêve traduit par les jeux optimistes des jeunes *(le Chef du secteur âmes)*. Ces deux spectacles sont dus au très jeune metteur en scène Andrei Şerban. Les décors sont planétaires, synoptiques, et font sans cesse dévier l'univers commenté, en le recomposant intégralement sur un plan grandiose *(la Mort de Danton* de Georg Büchner, dans la mise en scène de Liviu Ciulei). D'autres fois, l'action se déroule dans un monde fantaisiste, synthétisé par une image-clé qui en est le symbole et l'emblême: pour *la Tête de Canard* de Gheorghe Ciprian — décors de Ion Popescu-Udrişte — un vieux cliché restitué à nos regards par le soufflet inversé d'un appareil photographique; pour *Richard II* de Shakespeare — décors de Toni Gheorghiu — un trône autour duquel bouillonnent les passions d'un siècle; pour *Richard III* — décors de Mircea Marosin — un monument funéraire autour duquel les personnages assassinés se pétrifient graduellement, jusqu'à encercler définitivement le roi criminel. (Il convient de remarquer que le stade de la peinture de théâtre a été dépassé, l'auteur des décors s'adjoignant à présent un architecte, un technicien, et, selon le cas, des spécialistes en vitraux, en ferronnerie, en tissus imprimés, des constructeurs de masques, des sculpteurs sur bois, etc.). Nombre d'acteurs usent au maximum de moyens qui leur sont particuliers, pratiquant un jeu de gymnastes, mettant en valeur une plastique corporelle exceptionnelle (Gheorghe Dinică dans *l'Ombre* d'Evguéni Chvartz), utilisant aussi bien l'élocution que le silence, le mouvement autant que l'immobilité, l'explosion passionnée comme le repliement sur soi-même, la frénésie mais aussi le caractère cérébral du personnage (George Constantin dans *Henri IV* de Pirandello), répudiant la différenciation des genres pratiquée par l'ancien théâtre et même la division désuète en rôles de composition et en rôles non composés.

Une préoccupation plus récente, mais qui a de très anciens antécédents, consiste à chercher de nouveaux espaces pour la scène. Le metteur en scène Valeriu Moïsescu et le peintre de décors Paul Bortnovski ont recouru, un temps, à la scène circulaire, surélevée par rapport à la salle *(le Cas Oppenheimer*, de Hans Ripphardt), Dinu Cernescu a monté, sur le lac d'un parc de Craïova, *les Disputes de Chioggia* de Goldoni. En 1968, au Théâtre des Etudiants de Bucarest et dans une salle de l'Association des gens de Théâtre ont eu lieu des spectacles sans scène et sans appareil théâtral, dans un espace délimité par les spectateurs eux-mêmes et qui rappelait de façon émouvante cette aire magique de représentation où les acteurs et le public communiaient jadis dans un même rite et qui, sans doute, figure parmi les sources les plus lointaines du théâtre actuel.

Bien entendu, de telles manifestations se produisent soit d'une manière prédominante, soit incidemment, parmi d'autres, dans l'activité d'une troupe, d'une scène, d'une saison théâtrale — ou de plusieurs. Elles sont disparates et sporadiques en un lieu, fréquentes et frappantes dans un autre. Ce sont là, cependant, des données représentatives, nous rencontrons parfois leur expression la plus élevée, en une vision intégrante, dans des œuvres complexes et d'une vaste résonance, où elles représentent, par excellence, la nouvelle conception de « théâtralité » — comme dans *le Neveu de Rameau* de Diderot, créé par le metteur en scène David Esrig, les acteurs Gheorghe Dinică, Marin Moraru, le peintre décorateur Ion Popescu-Udrişte et l'ingénieur D.Manolescu (en qualité de technicien de scène), au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra ».

De droite à gauche : Marin Moraru (Diderot) et Gheorghe Dinică dans le rôle principal *(le Neveu de Rameau)* au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra ».

Une scène de *Becket*, au Théâtre National « I. L. Caragiale » de Bucarest.

Dans des œuvres de ce genre, l'attitude est fondue dans le tout, la pensée directrice rend sensible chaque particule de la mise en scène, l'impression d'inédit équilibre celle de l'image familière. La communication est alors intégrale, l'homogénéité est parfaite, bref, le sens constructif de l'attitude est péremptoire. En effet, considérant l'attitude comme le sceau de la « théâtralité » roumaine actuelle, nous entendons également par là que cette attitude, de substance idéologique, se multiplie dans ses diverses significations, qu'elle n'est donc pas gratuitement polémique, mais constructive sur le plan fonctionnel.

L'un des aspects les plus féconds que revêt *l'attitude* est le sentiment civique de l'œuvre théâtrale. Sa propension est guidée par la nouvelle dramaturgie, roumaine ou étrangère, mais surtout par l'esprit civique des créateurs, désireux de participer d'une manière toute particulière à la vie collective de la société socialiste. Etant donné que cette notion a subi au cours des ans une certaine dévaluation (tant on en a usé et abusé), il est nécessaire de préciser ici que le civisme de l'œuvre théâtrale représentative ne réside pas dans une péremptoire affirmation de principes, ni dans des démonstrations adjacentes, mais qu'il émane d'une forte révélation de la substance politique, des extrapolations des différents sens dirigés vers des espaces d'idées associés, qu'il est engendré par des réverbérations subtiles de l'affabulation dans le champ mental du spectateur et de l'auditeur d'aujourd'hui. *Tango*, pièce de l'auteur polonais Mrózek, se prête, par les ambiguïtés voulues du dramaturge, à des interprétations multiples: le metteur en scène Radu Penciulescu et la troupe du « Petit Théâtre» de Bucarest ont laissé la porte ouverte à plusieurs façons de l'entendre, mais, en ce qui les concerne, ils ont nettemcnt opté pour une seule. En précisant ainsi leur position et en la soutenant par une argumentation méthodique, ils ont fourni un chiffre permettant de résoudre la majorité des énigmes de la pièce, chiffre qui a été, en général, adopté.

Le civisme a sa résonance dans le théâtre en fonction du répertoire, bien entendu, mais pas seulement en fonction de la littérature choisie. *Le Trésor de Justinien* de Al. Voïtin, qui voulait être une satire sociale, n'a pas tellement marqué la conscience du spectateur, alors que *Iphigénie en Aulide* (à Cluj) a été profondément émouvante. *Le Point O*, pièce d'Yves Jamiaque, n'a représenté pour les spectateurs de telle ville roumaine qu'une petite comédie intime dont l'action se déroule pendant la guerre, tandis que pour les spectateurs de Jassy ou de Timişoara elle a pris l'ampleur d'un débat grave, passionné, dynamique, portant sur les responsabilités de l'intelligence dans des circonstances extraordinaires. De nombreux faits plaident pour l'idée que les cas de concordance les plus heureux ont leur origine dans le choix délibéré de la pièce (plus exactement, peut-être, de son assimilation), car l'équipe des réalisateurs, et en premier lieu le metteur en scène, optent pour l'œuvre littéraire en vertu d'une idéologie théâtrale qui, de *cette* manière et par *cet* ouvrage, trouvera son expression adéquate, et non sous l'empire d'une conjoncture, ni par une adhérence purement formelle à une idée courante, ou pour satisfaire à une obligation. L'existence du théâtre en tant qu'art indépendant, les tâches culturelles particulières à l'institution théâtrale, la pensée créatrice originale des artistes, exigent que la scène fasse un choix conforme au rôle qu'elle assume, et non qu'elle serve d'intermédiaire entre la dramaturgie et le public. Ainsi, quand le « Petit Théâtre» de Bucarest a fait figurer à son programme la *Danse des elfes*, nous avons pu voir le spectacle Camil Petrescu le plus moderne et le plus pénétrant du point de vue politique; de même dans le cadre d'un programme fermement constitué par ce théâtre conséquent avec soi-même, la pièce *Simples coïncidences* de Paul Everac a constitué l'un des spectacles les plus représentatifs sous le rapport de la présentation de certaines réalités roumaines actuelles; quant au *Coup* de Sergiu Fărcăşan (au Théâtre « Nottara» de Bucarest et à Galatzi), il a été une démonstration de journalisme théâtral des plus frappantes.

La vocation civique du théâtre roumain constitue une tradition ancienne et solide. C'est la raison pour laquelle les élèves de l'école « Sf. Sava» recouraient, il y a un siècle et demi, au *Mahomet* de Voltaire, ce qui leur permettait d'officier sur l'autel de la révolution, aux côtés de leur public, enthousiasmé moins par le texte que par les intentions sous-entendues de celui-ci. Cette tradition prend une vigueur nouvelle à notre époque de culture socialiste. Il s'agit d'une tendance dominante, mais non exclusive; les *œuvres* théâtrales coexistent, bien sûr, avec les *tentatives* théâtrales, chaque saison nouvelle enregistrant dans son bilan, au chapitre des pertes, un nombre variable de représentations d'une irréalité somnolente, des comédies où les espièglerie sentent le moisi, des drames caramélisés, des pièces historiques riches en passementeries, galons et dorures, ou des spectacles simplement manufacturiers.

Il ne s'agit certes pas de blâmer l'existence des représentations d'une correcte facture traditionnelle à côté de celles qui illustrent avec impétuosité une tendance novatrice; ni d'incriminer l'effort visant à satisfaire des goûts différents, effort absolument normal dans l'activité d'une institution qui a l'obligation d'attirer le public. La référence antérieure concerne les vacuoles qui se créent dans le paysage théâtral, ces lignes grises qui coupent le tableau, parfois même à contresens. Une unanimité critique a exprimé la désolation de l'opinion publique en voyant que certains répertoires sont surchargés d'ouvrages étrangers à la littérature et au théâtre sous le prétexte de la « déconnexion », l'une des formes d'activité acculturelle qui éloigne le théâtre de ses desseins véritables; ces buts étaient parfaitement clairs pour nos devanciers d'il y a cent et quelques années, qui considéraient que le théâtre est venu au monde pour « améliorer les mœurs et éduquer le peuple» (Alecu Russo), pour « jeter les bases de la culture intellectuelle» (« Gazeta Teatrului Naţional», 1846), pour « joindre l'utile au beau et au vrai» (Nicolae Filimon).

Une fois de plus, il n'est pas question d'opposer la tragédie, par excellence « sérieuse», à la comédie, par excellence « frivole», et pas même la comédie poétique, philosophique, à cette autre, que nous nous plaisons généralement à nommer « divertissante». Les terribles mystères du Moyen Age voisinaient,

dans le même espace du parvis des cathédrales, avec des farces ahurissantes; l'atroce cérémonial byzantin, pétrifié dans un hiératisme parathéâtral, était entrecoupé de démentes bouffonneries, auxquelles l'empereur lui-même participait avec joie, abandonnant pour un instant ses lourds et encombrants vêtements de cérémonie. La question est autre: nous voulons dire que — par la facilité et la frivolité, par l'abandon délibéré de la fonction intellectuelle du théâtre et d'un sens directeur — certaines représentations sont extraites de la sphère de l'art, ce qui mène à paralyser des énergies et à stériliser des possibilités artistiques. Brecht a exprimé d'une manière parfaitement rationnelle les différents degrés des rapports avec le public, rappelant que le théâtre peut réserver des plaisirs faibles (simples) et des plaisirs intenses (complexes), ces derniers étant plus ramifiés, plus riches en associations, plus chargés de contradictions et plus lourds de conséquences. Il faudrait encore ajouter à cela que, sous la limite inférieure du plaisir simple, le théâtre peut encore offrir un sucédané, un simulacre de plaisir. Et aussi que les œuvres théâtrales qui produisent d'intenses voluptés spirituelles ont également une valeur d'étalon. Et peut-être aussi celle d'une préfiguration de l'avenir.

Un signe de la « théâtralité» roumaine semble être la tendance de peupler la scène pour reconstituer un *climat*. C'est ce qu'a fait le jeune metteur en scène Lucian Pintilie dans son spectacle consacré à la comédie de Caragiale *Scènes de Carnaval*, où il a fait évoluer devant le public ce carnaval dont il est question dans la pièce, en lui donnant une utilité dramatique, en prolongeant le lieu de l'action dans la rue du faubourg où se trouve la boutique du coiffeur Nae Girimea, ainsi que dans l'arrière-boutique de celui-ci, cependant que tout le second acte se passe dans un corridor vide qui relie le buffet au cabinet de toilette, mais où une fenêtre ouvre sur la salle de bal, pour embrasser ainsi le plus possible de cette humanité que mentionne le texte. L'importance de cette œuvre théâtrale provient en premier lieu de l'agglomération des données caractérologiques qui se prolongent, dans l'abondance de la description, par d'amples mouvements extérieurs, par le voisinage d'états d'âme individuels et de psychismes collectifs. Dans les représentations d'autrefois, tout ce que ce monde avait de primitif et de sauvage disparaissait derrière la gaieté vaudevillesque de la mise en scène: les tons plus accusés étaient dilués dans une ambiance de quadrille. Dans le spectacle actuel, Pampon, ancien chef de sergents de ville, ne se contente pas de houspiller Crăcănel en plaisantant, il le rosse à plate couture, lui casse bel et bien la figure, ce qui explique la rage féroce de l'autre et sa terreur lorsqu'il revoit son adversaire. Tel est ce monde, prêt à défigurer sans vérification préalable un homme supposé avoir attenté à la propriété *(Une Nuit orageuse)*, à torturer ses adversaires pour le seul motif que ce sont des adversaires *(Une Lettre perdue)*, à tuer par simple plaisanterie *(Premier Avril)*. Or, le spectacle du Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra» a fait ressortir de la façon la plus originale le caractère atrocement dramatique de la comédie.

C'est dans un autre sens que Valeriu Moïsescu a reconstitué le monde qui fréquente l'auberge de Mirandolina, dans la comédie toscane de Goldoni, *la Locandiera*. Là, on voit passer sur la scène et participer à l'action par des gestes, des attitudes, des interjections, une foule de valets d'écurie, de cuisinières, de garçons, de blanchisseuses, de domestiques, les péripéties passant avec vivacité et sans interruption d'une chambre dans la cour, des écuries dans les pièces, de l'auberge dans la rue, sur un rythme rossinien et dans le coloris en pleine pâte de la peinture de genre des maîtres flamands. C'est un débordement de vitalité qui, parfois, traverse le courant du naturalisme, apportant certains éléments de la vie matérielle et spirituelle de ce milieu qui a inspiré Goldoni et qui, toute naturelle pour le public de son temps, invité à voir une comédie actuelle, ne demandait aucune explication; aujourd'hui, cependant, l'œuvre représentée au Théâtre National de Craïova se doit de reconstituer l'ambiance, ne peut se contenter d'offrir une image du sujet, mais aussi une fine suggestion quant à « l'actualité» que la pièce avait à l'époque (conformément à l'idée de Robert Planchon, qui a « redécouvert» pour la première fois le monde de Molière et de Marivaux). Il y a là, en quelque sorte, une exégèse d'ordre culturel, de même que *Scènes de Carnaval* est le fruit d'une recherche personnelle de mise en scène d'ordre littéraire, *l'Opéra de quat'sous* (dans la mise en scène de Liviu Ciulei) est le corollaire d'une étude sociologique et *le Neveu de Rameau* celui d'une pénétrante analyse philosophique. Une étude plus attentive pourrait déceler dans cette reconstitution arborescente du *climat* psychologique, culturel, social, historique, une signification nouvelle de ce que l'on nomme le « caractère populaire», un public large étant sollicité à présent dans la direction d'un art plus évolué, car on ne peut que reconnaître la justesse du point de vue de Jean Vilar: on ne saurait imaginer une forme de théâtre moderne qui ne soit pas populaire, les tendances au mandarinat artistique faisant aujourd'hui figure de curiosités exotiques.

Ces derniers temps, des dramaturges, des metteurs en scène et des acteurs très jeunes proposent de nouveaux modes de composition de l'univers scénique. Au Studio de l'Institut de théâtre de Bucarest, *la Chasse aux papillons* (pièce de Bogdan Amaru, dans la mise en scène d'Olimpia Varadi) nous transporte dans une atmosphère funambulesque, agitée par les spasmes élastiques d'un vaste filet qui oblige les personnages à faire une perpétuelle gymnastique, ce qui produit un effet comique nouveau, surprenant, bien que parfois au détriment du déroulement normal de l'action. Un autre examen, passé par le metteur en scène Aurel Manea à Sibiu, avec le *Rosmersholm* d'Ibsen, a apporté au public un écho des préoccupations courantes sous d'autres latitudes, par des scènes de cruauté et de violence. Si l'on n'avait emprunté que le procédé (costumes et parfois masques noirs, scène dépourvue de mobilier et d'accessoires, tons aigus, poses bizarres, mouvements angulaires, élocutions saccadées, etc.), nous n'aurions eu à remarquer que des analogies superficielles. Mais ces procédés ont été introduits ici sous une forme organique, qui a résulté d'une perspective plus radicale (donc plus vraie, dans l'actualité) du conflit politique entre les bourgeois de la petite ville norvégienne, conflit dont la conclusion tragique est elle-même extrêmement dure. Des personnages fanto-

matiques, parmi lesquels l'épouse du pasteur Rosmer (dont il est simplement parlé dans la pièce) apparaissent, restent en scène, avec des gestes bouleversants — constituant le monde des spectres suscités par les tourments des consciences et se matérialisant parce que ces tourments déterminent le fait le plus matériel de la tragédie: le suicide du pasteur et de son amie. D'autre part, dans les spectacles composés à l'Atelier 68 (le Studio du Théâtre « Nottara »), des dramaturges débutants prospectent des univers poétiques *(les Lettres* d'Ilie Păunescu, *Feuilles mortes sur le toit mouillé* de Leonida Teodorescu), où les personnages jouent à côté de leurs *alter ego* personnifiés, l'introspection étant illustrée par des rétrospections, cependant que les héros tendent vers la généralité humaine, non pas abstraitement, mais toujours dans un contexte historique, bien que plus nébuleux. Evasif dans ses desseins et avec une tendance à l'ésotérique, ce théâtre peuplé d'être oniriques, ennobli par un pathétisme mobile, néoromantique et catégoriquement construit sur une morale actuelle, peut devenir une orbite nouvelle dans le cosmos de l'art roumain.

Un remarquable intérêt est provoqué par les recherches — et les trouvailles — dans un domaine spécifiquement national, qui, au théâtre, trouve une très ample sphère de manifestation. L'idée de l'assimilation (ou de l'élaboration) de certains mythes roumains dans la dramaturgie moderne a appartenu, sous des aspects différents, à Camil Petrescu (dès l'année 1918) et plus tard à Lucian Blaga, Victor Eftimiu et d'autres. Reprise dans le théâtre actuel par Horia Lovinescu et Radu Stanca — surtout dans la manière de Blaga, pour l'évocation anhistorique ou, plus exactement, sous le signe du poème et sur le mode tragique — l'idée s'impose graduellement aux œuvres théâtrales dans leur ensemble et enregistrent une évolution sensible du simple au complexe, opposée à un goût purement décoratif du folklore et à une présentation « artisanale ». Dans *Stana*, adaptation d'une nouvelle de Ion Agîrbiceanu (au Théâtre de Sibiu), un impressionnant chœur de paysans fournissait, en fait, un personnage nouveau au drame, l'opinion grave, punitive ou compatissante des villageois à l'égard du destin sinueux des héros. *Miorița*, de V. Anania (au théâtre « Delavrancea ») invente une typologie mythologique, notamment par la personnification, dans un sens folklorique, de certains éléments naturels et en premier lieu sous le rapport plastique (si l'on entend également par là les rites et le cérémonial rustiques). *Le Procès Horia* (représenté à Bucarest, Cluj, Craïova) et *Petru Rareș* (Bucarest, Ploïești, Tîrgu Mureș) attribuaient des fonctions dramatiques à certaines coutumes (malédictions, incantations magiques, danses, préfigurations mystiques de la mort). *La Ronde des princesses* de Radu Stanca (au théâtre « Delavrancea ») est une pièce centrée autour d'un mythe (d'ailleurs assez obscur en matière littéraire) qui, étant le noyau de feu du spectacle, pénètre les personnages, leur donnant la phosphorescence d'un conte populaire national, bien qu'au début les héros aient gravité dans une sorte d'épopée abstraite. *Le Hachereau*, d'après le célèbre roman de Sadoveanu (au « Petit Théâtre ») est un spectacle où la vision intégrale d'un panthéisme robuste et la purification par la stylisation moderne des éléments figuratifs ont donné naissance à une structure particulière, unitaire et globale. Cette recherche du caractère spécifiquement national n'est pas séparée de l'aspiration de l'œuvre théâtrale à l'universalité, mais semble plutôt être l'un de ses modes d'expression manifesté pour l'instant dans le domaine du drame et de la tragédie, alors que dans la comédie, il est encore limité à la reproduction des actions propres au milieu rural). C'est en tout cas l'un des modes d'expression les plus efficients, exprimable à son tour par la révélation de diverses constantes de l'esprit roumain, de la perspective de vie et d'idéal du peuple roumain. De même, une autre manière d'atteindre à l'universel consiste à considérer l'essentiel, à partir du contingent, en le sublimant dans l'expression abstraite et en lui conférant, par la corporalité foncière de l'acte théâtral, l'esprit antéique de l'idée contemporaine, authentifiable dans le contexte social et historique actuel. Peut-être faudrait-il évaluer en ce sens le mérite des représentations roumaines (à Bucarest et à Jassy) de la tragédie d'O'Neill, *Le Deuil sied à Electre*, ces deux spectacles excellant par l'austérité et la sévérité de la ligne, ou la présentation de la farce tragique moderne de Max Frisch *(Monsieur Biedermann et les incendiaires)*, ou même l'expérience partiellement réussie mais intéressante quant à ses intentions, du *Jules César* de Shakespeare (les deux au théâtre « Lucia Sturdza Bulandra »).

Toute tentative d'esquisser l'originalité d'une conception roumaine de la « théâtralité » va de pair avec le problème moderne du *domaine*. Le dramaturge allemand Peter Weiss élabore une théorie du «théâtre documentaire»; la troupe américaine itinérante « Living Theater » met en pratique la théorie du « théâtre, choc physique et moral »; l'école polonaise de Jerzy Grotowsky cherche de nouvelles voies de contact avec le spectateur, dans un théâtre prétendu « pauvre » quant aux moyens utilisés, et « d'élite » quant à la fréquence de l'onde intellectuelle; les animateurs français et italiens consolident, en échange, un théâtre « national-populaire », d'une vaste aire culturelle et d'une grande audience, fondée sur les valeurs permanentes du répertoire national et universel, mais ouvert aux tentatives de novation militante; le théâtre moscovite « Taganka » élabore une nouvelle formule de théâtre poétique, de mise en scène de la poésie et de la prose, préoccupation que l'on peut trouver aussi en Bulgarie ou en Pologne; un fort courant de rattachement du classicisme national au monde contemporain, dans des formes extrêmement audacieuses, est enregistré en Angleterre, surtout chez les membres de la célèbre troupe « Royal Shakespeare Company », et en Suède, notamment par les initiatives retentissantes d'Ingmar Bergman.

Dans la confrontation internationale toujours plus fréquente de ces préoccupations, de ces pratiques et de ces hypothèses, on assiste généralement à la consécration d'une série d'idées théoriques originales, ainsi que des œuvres théâtrales qui les illustrent brillamment, en des visions harmonieuses. Ce que l'art théâtral roumain a obtenu jusqu'à présent dans ce sens autorise les meilleures espérances.

---

*Par-delà les réserves que les chroniqueurs «pur sang» ne manqueront pas de faire — au moins pour le principe, comme toujours — le spectateur impartial du phénomène dramatique roumain doit reconnaître que la saison de l'automne 1968 s'est ouverte sous des auspices particulièrement favorables. Même si l'on se contente d'enregistrer mécaniquement l'évidence (pour ne pas employer le terme de «statistique», car en matière de théâtre les chiffres élevés n'ont jamais une importance exceptionnelle), les conclusions sont nettement favorables. Dès le début, une avalanche de premières (deux en moyenne, durant la première semaine de la saison, dans tous les théâtres du pays — qui sont au nombre de 36), et une non moins imposante abondance de titres incontestablement prestigieux, notamment en ce qui concerne la dramaturgie moderne (*Notre ville *de Thornton Wilder*, le Gardien *de Harold Pinter*, Tueur sans gages, la Leçon *et* les Victimes du devoir *d'Eugène Ionesco*, le Météore *de Fr. Dürrenmatt*, Galileo Galilei *de Bertolt Brecht*, Mélodie varsovienne *de L. Zorine*, Becket *de Jean Anouilh*, Hedda Gabler *de Henrik Ibsen*, la Danse de mort *de A.Strindberg*, Yerma *de F.García Lorca) ceci en plus des «classiques»:* Andromaque *de Racine*, les Troyennes *d'Euripide*, le Bourgeois gentilhomme *de Molière*, l'Officier recruteur *de G. Farquhar*, les Ménechmes *de Plaute, etc. à quoi il convient d'ajouter* les Bonnes *de Jean Genêt*, Huis clos *et* le Diable et le Bon Dieu *de Jean-Paul Sartre*, les Trois sœurs *de A.Tchekhov*, Caligula *de A.Camus*, En attendant Godot *de S.Beckett*, Sakuntala *dans une version nouvelle, et enfin, une série de pièces de Shakespeare, E.Albee, Sl.Mrózek, Arthur Miller, G.d'Annunzio, Carlo Goldoni et d'autres encore. Une caractéristique de la saison est incontestablement la présentation massive de pièces roumaines, dont un grand nombre sont inédites (*le Pardon *de Ion Băieşu*, la Greffe du cœur *de Al.Mirodan*, Iona *de Marin Sorescu*, la Chronique personnelle de Laonic *de Paul Cornel Chitic, des adaptations d'après les romans de Rebreanu* (la Forêt des pendus *et* Ion), Maître Manole *de Lucian Blaga et* Maître Manole *de Valeriu Anania*, les Grands tailleurs de Valachie *par Al.Popescu*, Petit programme de Bossanova *de Radu Cosaşu*, Travesti *d'Aurel Baranga, voisinant avec* Une lettre perdue *de I.L.Caragiale, des fragments des pièces de Lucian Blaga*, Bălcescu *de Camil Petrescu ou des pièces en un acte de Tudor Arghezi. Enfin, il convient de mentionner en bonne place la valeur des spectacles, la remarquable mise en scène de chacune de ces pièces, chapitre que nous tâcherons de nuancer, partiellement, un peu plus loin.*

*La satisfaction qu'offre cette «comptabilité» est d'autant plus grande qu'elle se prévaut de la permanence, au répertoire de nos théâtres, des grands succès de la saison passée —* le Neveu de Rameau *d'après Diderot*, Tango *de Sl. Mrózek*, Jules César *de Shakespeare*, Rosmersholm *de H.Ibsen*, la Forêt pétrifiée *de Sherwood Anderson*, Visions flamandes *de M. de Ghedelrode*, le Hachereau *d'après Mihaïl Sadoveanu — liste qui pourrait être continuée. Dans un tel contexte, les petites comédies de circonstance ou les mélodrames doucereux, écho de prédispositions et de nostalgies faciles, passent presque inaperçus, se contentant d'un recoin modeste (peut-être nécessaire lui aussi? !) dans un paysage théâtral vigoureux, marqué par une tenue culturelle toute particulière.*

*Quelle signification doit-on attribuer à ce répertoire sous le signe duquel a été ouverte la saison 1968—1969?*

*Une première constatation s'impose: dans la bataille que le théâtre et en premier lieu le* spectacle *roumain a livrée depuis quelque temps pour rendre à Thalie toute sa vitalité, pour regagner les spectateurs («corrompus», peut-être de façon éphémère, par le cinéma et la télévision), pour redécouvrir les possibilités essentielles et particulières de l'art scénique — la victoire est revenue à ceux qui ont cru (et qui ont démontré) que le théâtre, le Grand Théâtre, ne peut être réalisé que conjointement avec la grande littérature dramatique. Avec cette littérature qui a toujours représenté (qu'il s'agisse de Sophocle ou de Beckett), par sa valeur même, une plongée dans les zones profondes et éternelles du mystère humain, si compliqué, autrement dit avec la littérature des grands thèmes. Les manifestations de ces derniers temps ont prouvé — si tant est que la chose soit encore nécessaire! — qu'une invention de forme, en matière de spectacle, ne peut subsister en dehors d'une idée venant soutenir le texte, et surtout qu'elle ne peut se développer en aucune manière à partir de simples schémas, d'assertions à thèse, d'une anecdote sans portée ou d'un empire de conjonctures. L'heureuse symbiose du spectacle et du texte de valeur se retrouve, durant cette saison théâtrale, dans une mesure accrue, dans les pièces roumaines.*

*De plus, ce répertoire porte la marque d'une tendance, sinon d'une école, que cette même période — caractérisée au début par des efforts isolés, mais ultérieurement de plus en plus fréquents — a accréditée: l'adaptation toujours plus frappante du spectacle à la vie contemporaine. Les succès remportés naguère par* Comme il vous plaira *ou* Troïlus et Cressida *de Shakespeare*, Arden de Feversham *(d'un auteur anonyme)*, Scènes de carnaval *de I. L. Caragiale*, la Cerisaie *de Tchekhov (succès de public aussi bien que de critique) ont été non seulement des exemples, mais aussi des* modèles *qui ont imposé (et ont donc suscité des émules) un certain mode de mise en scène et de présentation générale du spectacle: l'établissement d'un rapport explicite entre celui-ci et les événements ou les états d'esprit majeurs de notre époque. Ce rapport est si limpide, aujourd'hui, que ce serait presque un non-sens de considérer sérieusement, en Roumanie, comme un* bon *spectacle celui qui n'aurait pas de contingences avec la sphère d'intérêt de l'actualité. Or, tous les titres que nous avons énumérés ci-dessus sont d'excellents points de départ pour*

Ileana Predescu dans
*la Danse de mort* de Strindberg

Une scène de la pièce *le Pardon* de Ion Băieşu

*des spectacles* contemporains, *dans le sens le plus parfait du terme, et implicitement pour des spectacles d'une haute qualité. Certes, ces considérations ne confèrent pas nécessairement des certificats de viabilité à toutes les représentations, mais si un début a jamais pu être considéré comme méritoire, il faut reconnaître que celui de la saison 1968—1969 s'est présenté sous d'excellents auspices.*

*Au reste, une grande partie des spectacles qui ont vu les premiers feux de la rampe justifient ces considérations. L'énumération que nous venons de faire est, inévitablement, sommaire et incomplète, et s'applique en premier lieu aux aspects qui ont différencié ces versions scéniques (que nous considérons comme particulièrement réussies) de la variante à laquelle on était accoutumé. Le chef-d'œuvre de Strindberg,* la Danse de mort *(au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » de Bucarest, dans la mise en scène de Yannis Veakis et les décors d'Elena Pătrășcanu-Veakis) nous a révélé, par exemple, grâce aux mérites du spectacle, une nouvelle qualité de précurseur chez l'illustre nordique: sa description des méandres effroyablement vrais et étonnamment humains du couple, méandres repris ensuite par Edward Albee* (Qui a peur de Virginia Woolf?) *avec plus de souplesse peut-être, et en tout cas avec moins de fanatisme.* Le Gardien *nous a présenté la façade en apparence banale, quotidienne, d'un univers absurde que nous ignorons d'habitude, car il n'est pas constitué en système, comme chez Beckett. Harold Pinter (au « Petit Théâtre » de Bucarest) dans la mise en scène d'Ivan Helmer et l'interprétation magistrale de trois acteurs encore non « consacrés » (Vasile Nițulescu, Dan Nuțu et Nicolae Pomoje), a été expliqué et—mieux encore—complété, avec une rare compréhension des idées de l'auteur.* Le Gardien *constitue un spectacle où se rejoignent — exactement comme dans la vie, en un parfait équilibre — la poésie, la tragédie, l'humour, le drame.*

*Les deux adaptations scéniques des romans de Liviu Rebreanu ont toutes deux infirmé une idée préconçue: l'impossibilité de porter à la scène de grands romans, avec des effets artistiques comparables aux vertus du matériau qui a servi de base. Il est vrai que l'adaptation de* la Forêt des pendus *portait la signature même de Rebreanu, et celle de* Ion *la signature d'un dramaturge de grande classe, Mihaïl Sorbul. Quoi qu'il en soit, le principal mérite revient aux deux metteurs en scène (pour* la Forêt des pendus, *au Théâtre « Matei Millo » de Timișoara — à Marietta Sadova; pour* Ion, *au Théâtre « Barbu Delavrancea » de Bucarest — à Romulus Vulpescu) qui ont su l'un et l'autre, en dirigeant le jeu des acteurs, rendre l'essentiel des œuvres magistrales qu'ils ont présentées: l'analyse psychologique, la tension du conflit, l'atmosphère.*

*Le premier des trois spectacles Ionesco a confirmé une fois de plus la valeur d'un grand acteur: Radu Beligan. Après* Rhinocéros, *son* Tueur sans gages *(au Théâtre de Comédie de Bucarest) dénote la même intuition subtile des antinomies ionesciennes, doublée cette fois par un sens du tragique et de l'impuissance humaine véritablement accablant.* Becket, *dans la mise en scène de Horea Popescu (au Théâtre National « I.L.Caragiale » de Bucarest) a constitué un spectacle impressionnant par ses valeurs explicites de monumentalité.* Le Pardon *de Ion Băieșu, outre qu'il constitue un succès méritoire de la dramaturgie roumaine contemporaine, a consacré une salle (le « Studio 197 » d'Arad) et un metteur en scène (Dan Alexandrescu). Avec* le Pardon, *les auteurs du spectacle ont eu à leur disposition un texte qui — en plus d'indiscutables qualités dramatiques — s'imposait par sa haute tenue civique. L'auteur, Ion Băieșu, a introduit dans son intrigue un passionnant débat sur la liberté, sur le droit pour l'homme d'opter, de choisir son destin, libéré de toute* contrainte *et de tout préjugé. Le spectacle d'Arad a été visiblement monté avec le sincère désir d'attirer les spectateurs, spécialement par sa véracité.*

*Au Théâtre National de Jassy,* Galileo Galilei *a offert au public une mise en scène authentiquement brechtienne, réalisée par le directeur du théâtre de Weimar, Franz Bennevitz. L'examen de la «distanciation» a été brillamment passé par les interprètes roumains, qui ont témoigné une fois de plus de la souplesse de leur talent.*

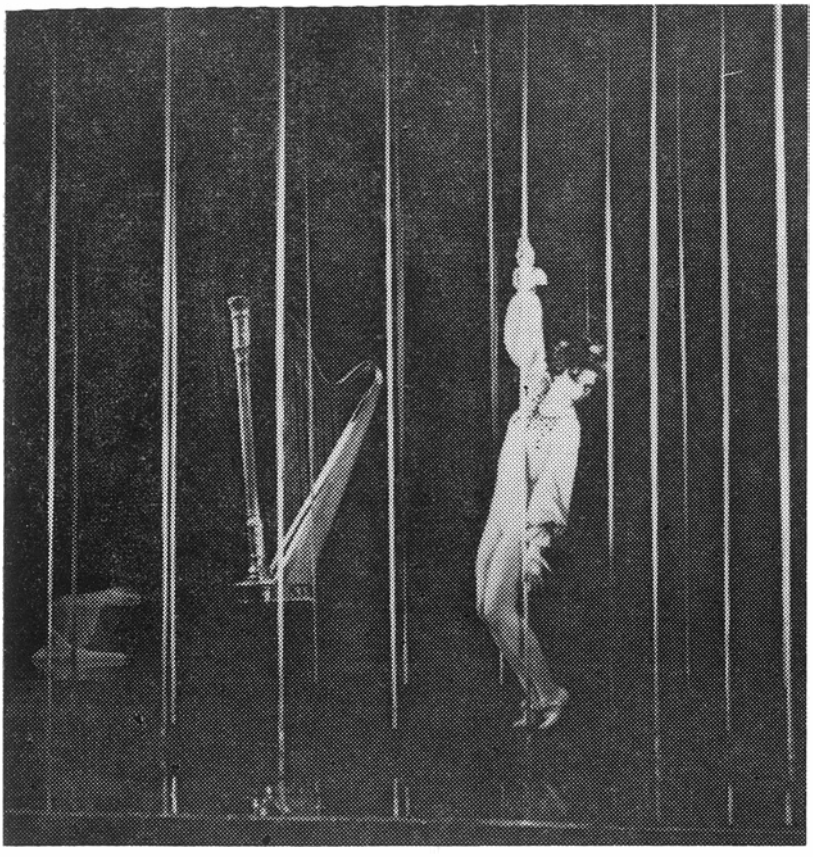
Le Météore *(au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » de Bucarest),* Notre Ville *(au Théâtre National « I.L.Caragiale » de Bucarest),* la Bonne âme de Se Tchouan *(au Théâtre de la Jeunesse, de Piatra Neamț) furent également d'indiscutables succès, qui ont enrichi le début de la saison théâtrale. L'espace ne nous permet pas de nous étendre à leur sujet. Mais leur simple existence — à côté des pièces susmentionnées, qui ont acquis un juste renom — justifie notre affirmation, que le ferment dynamique et qualitatif est dans notre théâtre actuel plus vivant que jamais.*

DINU KIVU

## CARNET CINÉMATOGRAPHIQUE

### La Légende

*Le désir de brosser un portrait de nos jeunes contemporains se manifeste, dans* la Légende, *comme un élément constant de la création du metteur en scène Andrei Blaïer, qui représente lui-même une certaine orientation de la cinématographie roumaine au cours des dernières années. On sent que l'auteur*



*Le Soulier de Cendrillon*, spectacle à l'intérieur du spectacle.

*du film se trouve à côté de ses personnages (cheminots qui construisent des voies ferrées), car le dialogue est toujours vivant entre eux et lui.*

*Andrei Blaïer cultive une sorte de vibration pleine de fraîcheur en présence de l'existence, il manifeste un esprit de fronde adolescente: l'alter ego spirituel du cinéaste, sans avoir bien entendu un caractère strictement autobiographique, est un jeune homme qui cherche fébrilement sa voie dans l'existence, un être incertain, rêveur, parfois brutal dans ses relations immédiates, d'autres fois sentimental à l'excès. Le rôle est interprété par l'un des acteurs préférés de la jeune génération de cinéphiles de Roumanie, Dan Nuțu, qui joue d'une manière extrêmement moderne, faisant preuve de beaucoup d'intelligence et de sensibilité. Par ailleurs, toute la distribution témoigne des qualités de l'école roumaine de cinéma: depuis Ștefan Ciubotărașu — nouveau à chaque apparition — et George Calboreanu, jusqu'à Ilarion Ciobanu et Margareta Pogonat, ou au jeune Virgil Ogășanu, l'une des révélations de la scène et de l'écran roumains, ces derniers temps.*

*Film d'actualité,* la Légende *(scénario de Constantin Stoïciu) entreprend un sondage dépourvu de préjugés et s'éloignant des schémas conventionnels, dans les problèmes (en même temps simples et complexes) d'un homme comme les autres, bâtisseur d'un monde auquel il croit et auquel il se consacre. Ceci, en même temps que le niveau remarquable de l'interprétation et la contribution apportée par l'opérateur Nicu Stan et par le compositeur Radu Șerban, détermine les mérites de la récente réalisation d'Andrei Blaïer.*

## Le Soulier de Cendrillon

*Plus peut-être que d'autres films,* le Soulier de Cendrillon *révèle le portrait intérieur de son auteur, le metteur en scène Jean Georgescu. Personnalité pleine de charme, artiste qui regarde la vie avec bonhomie et avec un sourire d'une permanente fraîcheur, « candide » — dans le sens supérieur du terme — qui*

*découvre les menus plaisirs de l'existence quotidienne, « naïf » qui croit que le bonheur existe et que les hommes, absolument tous, peuvent y parvenir, même si la route qui y mène n'est pas toujours aisée, ni très droite. Jean Georgescu est, ainsi, un auteur qui place l'univers de son œuvre sous le signe de la joie saine, et qui transpose, avec beaucoup de tact, dans le registre de la bonne humeur, les moments de mélancolie et de tristesse de l'action.*

*Le choix pour ce film du motif de « Cendrillon » (jeune et charmante fille rêvant au jeune « prince charmant », qui vient effectivement la demander en mariage), motif symbolisant le triomphe du Bien, de l'Espoir et du Bonheur, coïncide donc fondamentalemnt avec la conception générale de l'auteur. Il en résulte une écriture cinématographique des plus nettes, des séquences pleines de naturel, même celles que l'on accueille généralement avec une certaine circonspection, comme par exemple le traditionnel happy end durant lequel les héros, une caissière du Théâtre de variétés (« Cendrillon ») et un chirurgien renommé (« le prince »), se sourient d'un air ravi, par un merveilleux matin de printemps.*

*Le procédé de composition utilisé dans* le Soulier de Cendrillon, *« spectacle à l'intérieur du spectacle », constitue plus qu'un artifice dramatique, et cela parce que Jean Georgescu se considère lui-même comme un spectateur, un observateur extérieur de la dynamique prévisible et imprévisible qui marque les événements quotidiens.*

*Nous assistons donc à un premier type de « spectacle », un récital musical et chorégraphique inspiré et alerte, excellent prétexte pour nous faire connaître ou revoir quelques solistes pleins de talent: les danseurs Leni Dacian, Marin Ştefănescu, Doïna et Cornel Patrichi, la chanteuse Constanța Cîmpeanu, le comique Ovid Teodorescu.*

*Nous assistons ensuite à un second type de « spectacle », celui de la vie, pour la reconstitution de laquelle Jean Georgescu témoigne une fois de plus (après ses transpositions plus anciennes à l'écran des comédies de Caragiale) d'un inépuisable sens de l'humour et de l'art de crayonner l'atmosphère des quartiers périphériques de Bucarest, avec leur pittoresque et leur couleur. La présence au générique, en qualité de co-auteur des dialogues, du dramaturge Tudor Mușatescu, grand maître de la phrase satirique, du calembour, peintre de mœurs bucarestoises dans la lignée de Caragiale, constitue également un indice significatif quant à la tonalité du film.*

*Les deux interprètes principaux sont excellents: Ioana Pavelescu, encore étudiante à l'Institut de Théâtre, incarne avec candeur et une délicate vibration un rôle romantique et agréable, et Dorin Varga, jusqu'à présent seulement acteur de théâtre, souligne, par son charme personnel, celui qu'exige le rôle.*

ANTOANETA TĂNĂSESCU

## ECHOS

(Cinéma)

A l'occasion du IIIe Festival international du Film pour enfants, de Téhéran, *Năică s'en va à Bucarest*, de la cinéaste Elisabeta Bostan, a obtenu le Prix spécial du Ministère iranien de l'Education; le dessin animé *Sur le fil* de Constantin Mustețea s'est vu attribuer « Le Lion de Saint Marc » pour des films amusants, dans le cadre du Gala des Films pour enfants (Biennale de Venise, 1968).

Le Prix « Italie 1968 » — distinction accordée par la Radiodiffusion-Télévision italienne — a été remporté par la pièce *le Ring*, adaptation par Ilie Păunescu de la nouvelle (du même nom) de Ion Grigorescu. Au IIIe Festival International de la Télévision de Dublin, le film roumain *Harmonies et rythmes millénaires*, dû au réalisateur Carmen Dobrescu, a reçu le Prix de la « Harpe d'Or ».

## ECHOS

Une rétrospective du film roumain, comprenant *Brève Histoire, On a volé une bombe, la Forêt des pendus, la Lignée des Șoimărești, les Matinées d'un garçon sage, la Lanterne aux souvenirs, Harap Alb* a eu lieu à la cinémathèque de l'Université californienne de Los Angeles et à la cinémathèque canadienne d'Ottawa. D'autre part, la cinémathèque de Bucarest a présenté — à l'occasion des Journées du film canadien — plusieurs productions: *Personne n'a agité son mouchoir, le Chat dans le sac, Protection contre l'adversité, le Viking*, ainsi qu'une sélection de documentaires et de films d'animation.

Dans le cadre des « Journées de la Culture roumaine », qui se sont déroulées à Bruxelles, on a présenté le film artistique *la Forêt des pendus* et les courts métrages *Țuculescu* et *Traditions*. Une délégation de cinéastes roumains, dont faisaient partie l'actrice Gina Patrichi et le metteur en scène Mircea Mureșan, a assisté à cette manifestation.

## ECHOS

Nouveaux films roumains: *le Samedi des morts* — scénario d'Al. Ghilia, mise en scène: Virgil Calotescu, image: C. Ionescu-Tonci; interprètes: Ilarion Ciobanu, Ștefan Ciubotărașu, Ioana Drăgan, Toma Dimitriu, Constantin Codrescu, Val. Săndulescu; *Mărîuca* — mise en scène: Constantin Neagu et Titel Constantinescu, avec N. N. Matei, Ion Caramitru, Gelu Zaharia, Gilda Marinescu et la petite Brînduța Hudescu; image: Viorel Todan; *Jeunesse sans vieillesse* (féerie) — mise en scène: Elisabeta Bostan; interprété par Septimiu Sever, Carmen Stănescu, Mihaï Rădulescu, Mircea Braga, Ana Szeles, Emanoïl Petruț, Nicolae Brancomir, Nicolae Secăreanu.

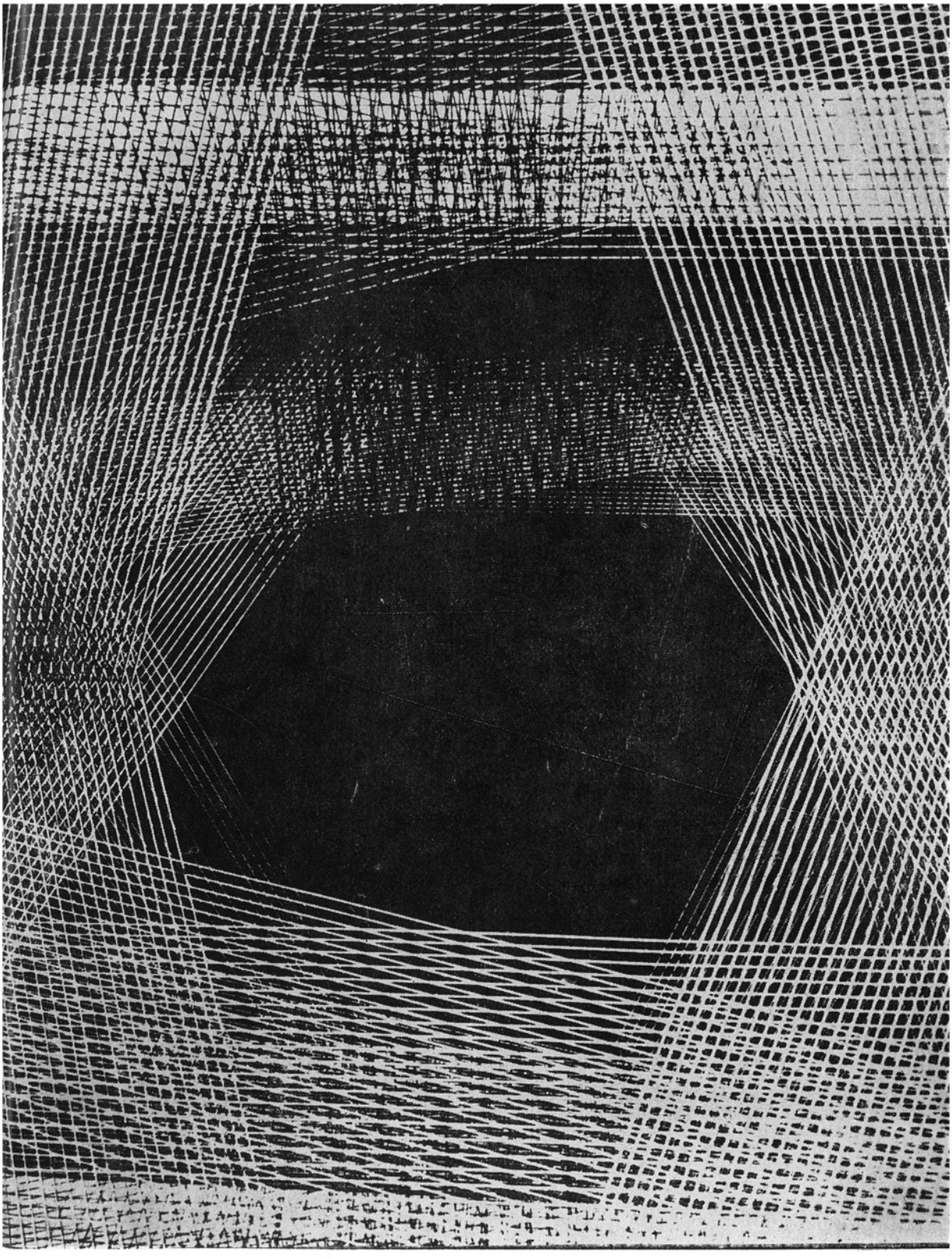
TITUS MOCANU

# L'Horizon du sublime et des structures

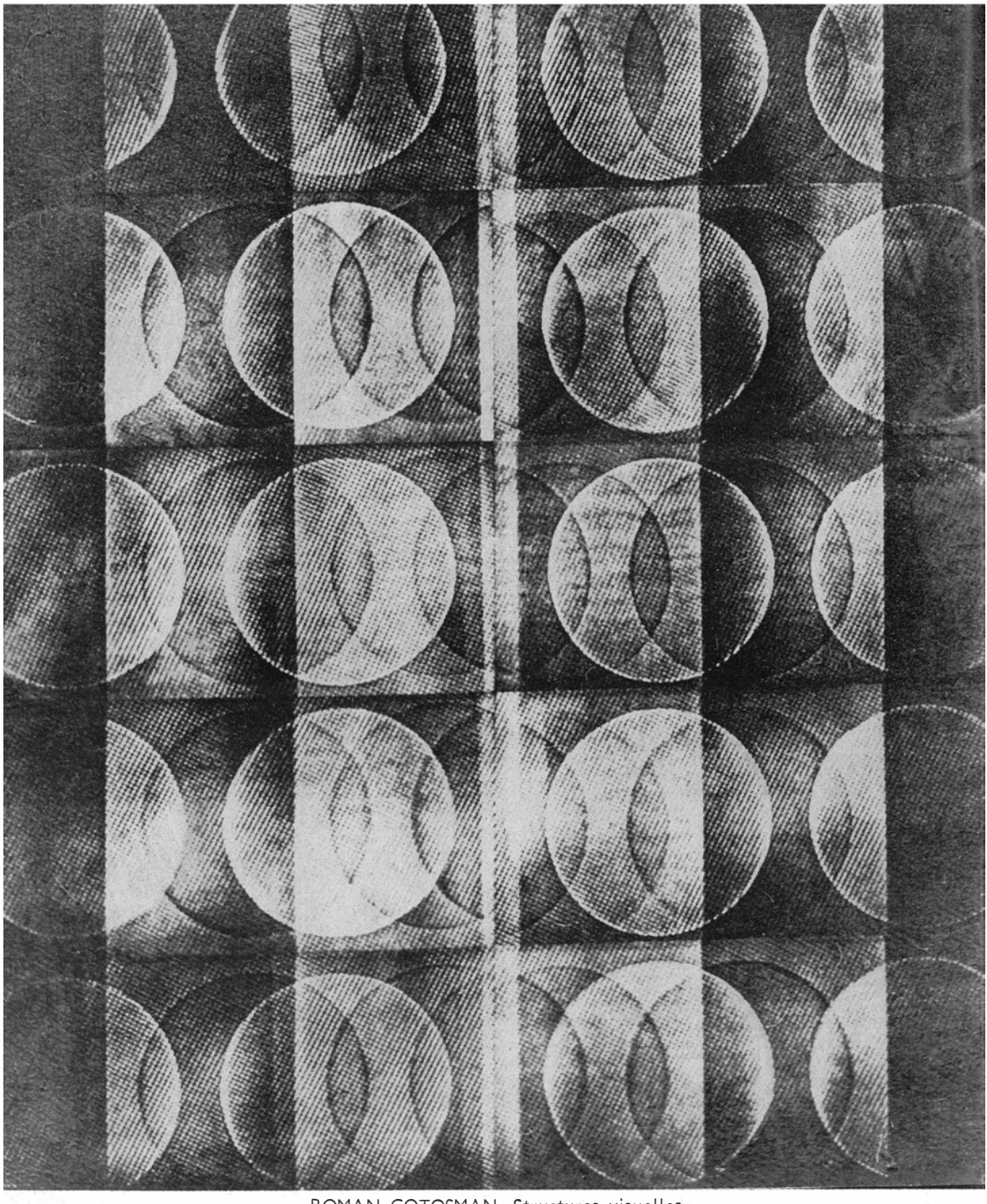
Il est clair aujourd'hui que l'orientation vers les structures, qui caractérise sous bien des rapports la pensée philosophique et scientifique contemporaine, influe nécessairement et profondément sur la sensibilité esthétique, de même que sur la création artistique en général.

A ce point de vue, la récente manifestation d'un groupe de jeunes peintres roumains de Timişoara vient de constituer une révélation surprenante. En effet, l'exposition organisée par cette équipe — Ştefan Bertalan, Roman Cotoşman, Constantin Flondor, Zoltan Molnar et Dietrich Sayler —, hardie et excellente sous bien des rapports, aura incité bon nombre de visiteurs à méditer et à approfondir quelques-unes des notions artistiques les plus généralement répandues. C'était inévitable, car ces jeunes peintres se présentent avec des dons spirituels distincts; leur vision les situe en deçà de la frontière qui sépare ce qu'on appelle communément l'art moderne abstrait — devenu, en un certain sens, presque classique — de l'art objectif, cinétique ou, plus exactement, structurel, si l'on envisage ses fondements théoriques généraux. Dans cet ordre d'idées, les exposants ont en commun l'axiome central qui forme la substance intime de l'art structurel, c'est-à-dire l'intention d'opérer avec des *éléments* fondamentaux et invariants (pour autant qu'ils constituent une série finie), éléments qui par la suite seront *mus* pour en obtenir de nouvelles formes et des espaces purs, imprévisibles. Distribuées avec lucidité, les formes se veulent exclusivement visuelles, aspirant à une objectivation totale; elles exigent d'être épurées de toute charge subjective, qui ne ferait qu'en dénaturer le sens. A leur tour, les espaces sont appelés, en parfaite harmonie avec les formes, à un rôle strictement plastique, ne suggérant aucune réalité concrète du domaine, pour ainsi dire, euclidien de l'existence, ou de tout autre espace physique possible. Quant au procédé essentiel, qui rend possible le passage d'une certaine série initiale d'éléments vers les formes finales, configurées, c'est celui des transformations sérielles. Imaginons donc, pour un instant, le processus de création: nous constaterons que l'artiste, en déplaçant ses éléments de base, assiste presque en simple témoin à une *série de transformations* successives; leur poésie intérieure, il l'écoute comme la mélodie transfigurée de leurs formes et de leurs constellations intimes, distribuées selon des rythmes perpétuels, après avoir surgi d'une sorte de néant de l'intention, pour atteindre à la plénitude expressive. Sa sensibilité optera finalement pour l'une de ces constellations, choisie dans la série sans fin des transformations possibles. A ce moment-là il aura décidé, par une tentative certes subjective, d'un univers objectif de mutation des formes, élevant un pur hommage à la structure qui a triomphé, même pour peu de temps, de l'écoulement héraclitéen des choses.

Tout ceci, en fin de compte, représente une démarche authentiquement structuraliste dans les arts, et caractérise non seulement un petit groupe d'artistes, mais toute une zone de l'art contemporain. Il nous semble que le fait justifie une étude attentive et complexe, étant donné que ce problème ne reste pas confiné dans le domaine artistique, mais embrasse dans une mesure au moins égale l'horizon de la méditation philosophique et le champ de la recherche scientifique.



ȘTEFAN BERTALAN: Le Démon de Maxwell



ROMAN COTOȘMAN: Structures visuelles

Mais aussitôt que nous voilà convaincus de l'étendue du domaine où se dessine cette nouvelle manière d'appréhender le monde, cet effort vers de nouveaux élans spirituels, à ce moment même naît notre première surprise. Car il nous faudra constater, sans aucune idée préconçue, que la démarche structuraliste dans les arts ne correspond pas exactement aux dispositions structuralistes qui se manifestent de nos jours en philosophie et dans les sciences. Et ce fait nous semble hautement significatif. Car l'existence d'une disparité évidente entre la façon dont le problème des structures se pose dans la pensée scientifique et celle dont il se pose en art nous conduira, croyons-nous, à un débat plus profond qui, s'il présente sans doute moins d'intérêt pour les sciences, doit retenir tout particulièrement l'attention de la littérature, de la musique et des arts visuels en général.

Supposons que nous ayons élaboré une définition aussi satisfaisante que possible du concept de structure; il faudra aussitôt nous demander nécessairement si, une fois en possession d'une définition et de méthodes de travail adéquates, l'effort humain aura accompli sa tâche et si les solutions s'imposeront d'elles-mêmes, sans s'éloigner de l'essentiel et sans aboutir à une impasse. Car une chose est claire: définir le concept et élaborer des méthodes d'analyse structurelle, si brillantes et si exactes qu'elles soient, ne résoud pas un autre problème, substantiel et fécond, bien que malheureusement négligé. Dans cette question fort complexe de la structure, il nous semble avant tout nécessaire de préciser la position de celle-ci sur trois plans de manifestation bien déterminés, ou (ce qui revient presque au même) sous trois angles de vue parfaitement distincts. Il nous faut d'abord indiquer la place occupée par la structure dans la *réalité*, puis dans le domaine de la *connaissance discursive*, et enfin sa condition et son apport de significations intérieures dans le champ bien plus subtil de *l'intuition globale de la vie*, face au mystère de l'existence et aux horizons mirifiques du monde, où finalement décide l'ordre seul des options préférentielles humaines, fondées sur la sympathie.

Evidemment, après avoir effectué ces délimitations, nous devrons revenir et préciser le sens général de la notion de structure elle-même. Ainsi, ayant supposé que nous nous trouvons devant une totalité ou devant un organisme, sans faire de différence que cette totalité appartienne à l'ordre naturel ou qu'il s'agisse d'une œuvre d'art, elle possédera une essence intime profonde, jamais entièrement révélée, et une qualité qui se manifeste extérieurement, au niveau du monde phénoménal. Cette qualité reflétera, du moins en partie, le noyau essentiel ou quelque chose de la profondeur intérieure, autonome, du système ou de l'œuvre en question. Et l'élément qui relie ces deux niveaux, qui forme le pont entre la qualité extérieure et l'essence intime, c'est, sans aucun doute, la structure de l'organisme donné. En ce sens, la structure se présente comme la partie stable ou invariante de l'essence autonome des choses, qui, devenue parfaitement claire, est entrée en possession de l'esprit humain. Elle peut donc être formalisée et utilisée comme un domaine de certitudes. De plus, ce chaînon possède sans nul doute une forme *configurée;* il se présente comme une *constellation* de rapports intérieurs invariants, cristallisés grâce à un *art combinatoire* éblouissant et dans une ambiance de transformations sérielles. Mais il est encore plus intéressant de remarquer que cette configuration de rapports, ou cette constellation intérieure, engendre toujours l'aspect qualitatif extérieur, rendant ainsi intelligible la totalité dont nous nous occupons. Il en ressort que l'esprit humain aspirera légitimement à décrypter, de façon systématique, les ressorts intérieurs des totalités concrètes, de même qu'il s'efforcera d'élucider les règles de calcul, les algorithmes capables de décrire, le plus exactement possible, l'ordre — tendant à la perfection — de la structure. Observation valable, en général, pour toute totalité possédant une structure intérieure et ordonnée, quel que soit son domaine d'existence. Mais, chose surprenante, dès qu'il s'agit d'une œuvre d'art, une distinction supplémentaire surgit, qui peut être des plus significatives. Car si les totalités naturelles, par exemple, possèdent une structure autonome et si la seule démarche humaine qui se manifeste à leur égard est celle de la *connaissance*, nous devrons distinguer, pour l'œuvre d'art, un plan de la recherche ou de la connaissance, variant sans doute aussi selon la sensibilité esthétique, et un autre de *l'élaboration* ou de la création proprement dite. A ce point de vue, dans l'acte de connaissance et si nous procédons à une analyse serrée, toute œuvre peut être envisagée aussi sous le rapport de sa structure; toute création, si ancienne qu'elle soit, toute œuvre depuis longtemps constituée peut être soumise à un examen attentif de ses structures. L'analyse esthétique de teinte structuraliste et *dianoéthique* ne dénature pas, en ce cas, la constitution intime de l'œuvre, ni n'influe sur son destin. Elle apporte quelques excellentes précisions supplémentaires, d'ordre théorique, qui pourront se répercuter sur le goût public, en modifiant certaines zones de la contemplation esthétique en général. Mais il en va autrement pour la création artistique contemporaine. Une orientation structuraliste signifiera dans ce cas en premier lieu l'abandon lucide du principe de reproduction fidèle de la nature. Certes l'idée de réinterpréter la nature, par opposition au principe de sa reproduction fidèle *(mimesis)* fut déjà formulée, bien que sobrement, par Klee, sans que l'œuvre de ce grand peintre en devienne pour autant structuraliste. Mais dans le cas des œuvres contemporaines à vocation calculatrice, technique, et partant structuraliste, un autre élément distinct vient s'ajouter au principe de Klee. Cette fois, la réinterprétation de la nature ne s'effectue pas au hasard, mais bien à l'aide de patrons invariants — patrons qui ont été soumis à une analyse combinatoire afin de constituer la substance même de l'œuvre. Cette disposition spirituelle conduit donc à traduire la position de l'être humain à l'égard du monde par l'interprétation de l'œuvre d'art en tant que simple structure, dépouillée de toute référence à un espace réel et de toute enveloppe phénoménale. Il suffira de prendre un seul exemple pour clarifier ceci.

Supposons un champ irréel éclairé, situé dans un environnement obscur, et un dispositif électronique invisible qui agit sur cet espace traversé par d'étranges luminescences. Si nous plaçons dans ce champ, avec une rigueur savante et en obéissant en même temps à une sensibilité esthétique cer-

taine, une série de segments mobiles et incandescents, ou quelques cristaux transparents pouvant osciller sous l'action du dispositif électronique, nous obtiendrons un jeu curieux, capable de suggérer ici une étrange harmonie. Mais il est tout aussi certain que si l'on en reste là, les intentions de l'artiste n'auront pas atteint leur but. A supposer même qu'on ait établi les règles combinatoires ou les algorithmes de ces « mobiles », on aura réalisé une constellation de rapports à l'intérieur de laquelle des rythmes inattendus tantôt reviennent, tantôt disparaissent, et ce schéma assez complexe du système prendra en ce cas le nom générique de structure.

Dans les cas les plus heureux, les deux principaux pivots de la sensibilité esthétique — l'intuition et la fantaisie — peuvent se trouver presque totalement engagés dans le jeu des éléments. L'intuition cherchera à isoler l'ordre existant et à établir des rapports émotionnels avec une harmonie plus large, qui se dégagerait des profondeurs de l'œuvre. La fantaisie en échange, aspirera à découvrir les modalités idéales susceptibles de renverser ces successions ordonnées, afin de continuer sa propre série imaginaire. C'est le moment où l'attitude du contemplateur semble plaider en faveur de la thèse de Vasarely. Ce peintre français soutient en effet que le spectateur doit entrer dans le jeu, nullement capricieux, de la structure mobile — jeu de nombres qui, remplaçant les qualités plastiques, ouvre la voie à un long déroulement de « multiples » — afin d'achever le mouvement selon ses solutions personnelles.

Mais ces observations sont valables dans la seule hypothèse d'une solution heureuse. Et les critères déterminants de cette solution-là sont évidents. Car une construction de ce genre sera du domaine de l'art au *seul* cas où elle véhiculera des significations et des implications profondément humaines, étant traversée par l'inégalable frisson de l'authenticité, à l'instar de la véritable œuvre d'art de tous les temps. Le signe le plus sûr de cette réussite est l'instant où, abandonnant le jeu unilatéral bien qu'harmonieux de la structure présente, il nous semble plonger dans une sorte d'engagement spirituel total, comme dans une grande aventure, dans un vaste monde de significations nouvelles, proches du mystère et se confondant souvent avec le mythe. A ce moment-là, peu importe si l'œuvre suggère des formes naturelles ou bien, au contraire, évitant de les évoquer, rêve de simples structures, nous proposant des dimensions surprenantes, modifiées, de l'univers. Essentielle est seulement la signification imprévue, *apofantique* de vie humaine, et l'authenticité de la personnalité à qui nous devons cette splendide unification.

Malheureusement, dans la création artistique contemporaine aux tendances mécaniques et combinatoires ces solutions ne constituent pas la règle générale. Au contraire, le fait est bien connu qu'on y compte plutôt de nombreux, de douloureux échecs: constructions techniques arbitraires, dont la finalité intime possède seulement la vocation limitée de la mécanique, avec en plus, parfois, des réactions immotivées, exemptes de poésie. Si nous cherchons avec attention la cause de ces échecs, nous trouverons invariablement la même réponse: à la source de ces expériences gratuites gît l'absence de personnalité, l'imitation peu inspirée de certaines visions, ou un abus de procédés purement mécaniques. Autant d'explications véridiques, mais qui semblent pour le moins insuffisantes.

Voici donc renforcée la conviction qu'il ne suffit pas, pour user des structures, de les définir et d'être en possession des moyens mécaniques de calcul. Il nous faut donc déterminer clairement, au moins d'un point de vue philosophique général et esthétique en particulier, la place que la structure occupe dans les trois domaines dont nous avons parlé dès le début. (Cette discussion, autant que possible rationnelle, de sa définition nous aura facilité l'approche du problème.)

Il faut donc se demander en premier lieu quelle est la place occupée par la structure sur le plan de l'existence des totalités naturelles. Il résulte de notre définition préalable que sur ce plan, à la structure envisagée en tant que constellation stable des rapports intérieurs résultant des transformations sérielles, s'oppose l'*événement*. Et il apparaîtra clairement que pour autant que la structure se veut à tout prix présentée sous la forme d'un schéma persistant, posé comme une condition de pérennité, par-delà la pulsation vivante du monde des phénomènes, ce monde lui est fondamentalement opposé, étant fluence éternelle, événement, écoulement infini du monde réel. De là une seconde constatation importante. Dès lors que l'acte de la connaissance reproduit au niveau de l'expression théorique la manifestation même du mouvement héraclitéen — de même que les éléments qui subsistent sous les modifications extérieures —, dans le domaine de la pensée discursive ou *dianoéthique* s'oppose à la structure une même réalité instable, portant le nom symbolique d'événement, d'histoire ou de phénoménalité.

Autre est la situation sur le plan de l'attitude globale de l'homme face au monde et à l'horizon de sa propre existence. Au caractère *déterminé*, qui se rattache en un sens aux grandes certitudes propres à la structure, s'oppose une dimension nouvelle, celle de l'*indéterminé* ou de l'ineffable, qui dans sa dimension absolue ne pourra être que l'*horizon du sublime*. Nous voici donc devant trois plans de manifestation et deux paires de termes corrélatifs. D'une part *structure* et *événement*, de l'autre *structure*, en tant que fait de la détermination parfaite, et *sublime*, en tant qu'absence, séduisante et infinie, de toute détermination particulière.

Mais voici que surgit, encore dans cet ordre d'idées, un paradoxe bizarre. Tandis que la structure se veut stable et précise à l'extrême, sans pour autant devenir vraiment immuable, le sublime, qui implique l'indétermination, l'incommensurable, la grandeur et le jeu discret des nuances aux confins de l'univers, se présente pourtant à l'humanité comme une dimension quasi éternelle et irremplaçable.

Ce caractère du sublime est attesté, entre autres, par la signification sobre que lui accorde la vision de Hegel. Pour ce dernier, le sublime est la forme entière et absolue du *symbole*. Il faut sans aucun doute entendre ici par *symbole* le fruit, significatif, de profondes antinomies. D'une part il suppose une

*image* parfaitement concrète, dont on retient une *qualité unique;* de l'autre, il implique une *signification d'ordre général*, au rang de laquelle ce trait particulier vient d'être élevé. Il en découle une observation révélatrice: sur le plan de l'image concrète, toutes les autres qualités sont rejetées dans la pénombre,dans la zone de l'inexprimable et donc de l'indéterminé; afin que toutes les richesses spirituelles soient dévolues à ce trait unique, élevé au rang des grands problèmes de l'existence. Par rapport au symbole, le *sublime* représente la transposition de cette antinomie du niveau de la signification générale à celui, bien plus complexe, de *l'intelligence de l'universel.* La substance intime, avec son contenu indéterminé, subsiste pourtant, et le sublime ainsi constitué, synthèse des symboles et des tensions de la vie, demeure tout à la fois une approximation vivante et la forme austère de la grandeur et de la perfection de l'univers.

L'importance de cette définition du sublime en tant que synthèse idéale et universelle des symboles — aussi indéterminés dans leur substance intime que profonds dans leur signification spirituelle — sera souligné à un autre moment essentiel du développement de la pensée esthétique. Il s'agit de l'essai *Du sublime*, attribué de façon discutable à Dyonisius-Cassius Longinus.

Pour le Pseudo-Longin, tout ce qui semble véritablement sublime emplit l'âme de joie. Car cette dimension de l'intelligence et de la sensibilité humaine, et, partant, de l'art, ne se borne pas à convaincre, mais porte à *l'émerveillement* et à une telle *élévation* de l'esprit vers les régions suprêmes, qu'elle provoque en nous un *état de tension* admirable. Cette tension est celle du combat incessant de l'être rationnel contre l'inconnu et les forces déchaînées de la nature, dont l'être humain sort toujours triomphant. Car lorsque le sublime brille là où il faut, fût-ce d'une lueur diffuse, « il renverse tout comme un éclair. »

Quant à l'explication de cette perspective unique, elle réside dans le fait que la nature elle-même « a fait naître dans nos âmes, en premier lieu, une passion invincible » pour tout ce qui est grand et sacré, de sorte que l'univers entier semble insuffisant aux larges envolées de l'esprit humain et que nos pensées « vont parfois plus loin que le ciel et pénètrent au-delà de ces bornes qui entourent et achèvent toutes choses ». Ceci nous mène à une conclusion éclatante et pleine d'enseignements même pour l'homme contemporain. Dans la vision de l'anonyme auteur antique, il est clair que « nous ne nous étonnons guère de voir une petite flamme que nous avons allumée, et nous regardons longuement sa clarté limpide; mais nous sommes écrasés d'admiration à contempler ces feux qui s'allument parfois au ciel, bien qu'ils disparaissent d'ordinaire aussitôt nés; et rien ne nous semble plus admirable dans la nature que la fumée que l'Etna lance parfois de ses profonds abîmes ».

Il résulte que cet émerveillement qui accompagne l'élévation devant une perspective sublime constitue, dans l'esprit de l'essai, une occasion de parfaire, sur ce plan, notre capacité de connaissance. Quant à l'être humain en son entier, capable de nourrir des préférences et d'effectuer des options libres et sincères, il y trouve un profond équilibre affectif et moral. C'est là comme un pressentiment de l'idée qui trouvera sa pleine expression dans *l'Esthétique* de Hegel, où le rapport entre indétermination, symbole, grandeur et sublime bénéficiera d'une interprétation magistrale.

Nous voici donc, à ce qu'il semble, devant deux horizons possibles: l'un, celui de l'ordre immédiat, structurel et calculable; l'autre, celui de l'harmonie indéterminée des symboles et, à la limite, de l'harmonie sublime. Il existe donc une harmonie des constellations invariantes et du calcul, qui suffit à la science, et une harmonie de l'ineffable et de la formation des symboles, qui constitue l'horizon spécifique de l'art. Certes celui-ci se fonde aussi sur l'ordre immédiat de l'*individualité des structures.* Mais au-delà de cette perspective ordonnée, il ne cesse d'aspirer aux grandes synthèses spirituelles que sont les unifications dans le monde des symboles, d'être tendu, en fin de compte, vers l'appel lointain des *harmonies du sublime.* Et voici que se dessine une magnifique symétrie entre le plan des réalités et le champ des tendances humaines. A l'épiphanie du monde en un horizon des structures et un autre, bien plus lointain, du sublime, répond une troublante épiphanie de la conscience humaine. Il y a là une dissociation toujours provisoire et toujours reprise de l'esprit, entre une démarche *dianoéthique* d'une part — tentative qui recherche un enracinement systématique dans l'horizon des structures — et une démarche *apofantique* de l'autre, en vertu de laquelle l'esprit humain tend inlassablement à découvrir et à mettre en lumière ce qui se cache sous ces structures, comme obéissant à l'appel mystérieux de l'horizon sublime.

C'est sur cette passerelle étroite, hardiment lancée entre le domaine des structures invariantes et la tentation séduisante et féconde en surprises du sublime que se jouera, à notre sens, le sort de l'art moderne. Et tout spécialement que s'y décidera probablement le destin de l'art structuraliste en tant que pierre de touche.

Plus exactement, on peut dire que sur ce territoire étroit, aux croisements compliqués, on verra si Hegel avait ou non raison de prophétiser — d'un ton trop catégorique semble-t-il pour qu'on puisse ajouter entièrement foi à ses élans oraculaires, le déclin et l'anéantissement général de l'art. Quant au fait que le philosophe Herbert Marcuse ait repris le thème avec un esprit d'observation aigu, en des termes beaucoup plus dramatiques et dans un cadre différent, il ne nous semble pas avoir changé le fond du problème.

Il résulte à présent clairement, semble-t-il, qu'il est impossible d'adopter une attitude exclusivement structuraliste au niveau de la position globale de l'homme en face de l'univers, sans tenir compte de ce facteur corrélatif équilibrant: l'aspiration au sublime, intimement liée à la constitution spirituelle de l'homme de tous les temps. Depuis l'époque où l'orientation vers les structures était simplement sous-entendue — pour autant qu'on ne puisse forger une œuvre sans qu'elle contienne des éléments structuraux — et jusqu'à nos jours, où cette tendance semble se situer délibérément au premier plan, le sublime est nécessairement demeuré l'horizon par excellence de la méditation et le terrain où l'art se reconstitue en profondeur. Si certains d'entre nous, hommes modernes, ne pouvons le comprendre, cela est dû à plu-

sieurs circonstances, mais avant tout au renversement de plans entre le sublime et la structure. A cela s'ajoute encore le caractère malaisé des recherches dans l'horizon du sublime. Car ici les solutions mécaniques — capables de jouer le rôle de médiatrices rigoureuses, *mais non de constituer un but en soi* — sont inopérantes, si l'individualité créatrice n'a jeté vers cet horizon un pont insoupçonné et n'a exprimé son intuition avec une authenticité resplendissante.

Cet état de choses, très réel, Vasarely par excellence ne s'en est probablement pas douté. Si nous le prenons pour exemple, c'est pour deux raisons. D'abord, parce que Vasarely est un visionnaire structuraliste conséquent. Sa psychologie d'outrage et son élan protestataire l'ont poussé sur la voie des prédilections fermes et rigoureuses. Mais encore parce que Vasarely est aussi un prophète de l'ineffable et du *folklore planétaire*. Sa disponibilité intellectuelle, qui semble s'être nourrie de l'idée de la paix éternelle, incline vers les grandes vertus humanistes et tend à se plonger dans les amples harmonies du monde mystérieux des symboles, pour spiritualiser même les objets et les espaces qui nous entourent dans la vie quotidienne.

Dans cet ordre d'idées, une des thèses essentielles de Vasarely se trouve mise en question, et l'avenir seul y pourra répondre. A son avis, l'humanité abandonnera bientôt la peinture de chevalet, et les artistes auront pour idéal de réaliser de vastes compositions extérieures, destinées à orner des édifices de proportions gigantesques. Il se pourrait alors que dans ce monde futur, l'être humain évolue parmi de grands agencements structuraux, fondés sur des effets électroniques, et que tout semble placé sous l'égide d'orgues de lumière, d'objets spiritualisés, d'espaces séduisants et terribles. Peut-être a-t-il raison; peut-être l'art à venir s'engage-t-il sur cette voie. Jusqu'alors pourtant, n'oublions pas qu'il ne suffit pas qu'une composition soit nette, savante ou simplement belle. Elle doit encore aspirer à autre chose. Et cet «autre chose» est l'horizon des grandes significations, celui des lointains troublants qui attendent d'être déchiffrés.

Telle est probablement la raison pour laquelle le mécanisme immanent de l'œuvre, l'analyse combinatoire et d'une façon générale son calcul intrinsèque semblent finalement devoir se soumettre à la tendance grave et fondamentale vers le symbole et le sublime, sous peine de voir l'art gravement menacé. A notre sens, cette alternative ne comporte pas d'autre issue. S'efforcer de répondre à ce dilemme avec la plus profonde sagesse, par une attitude élevée et dans un esprit de synthèse, c'est rester attaché aux significations éternelles de l'art et réaliser un effort authentique dans le grand combat pour la spiritualité.

## EXPOSITIONS

### HORIA TEODORU

*La souche des dessinateurs pur-sang — ceux qui ont la vocation de la ligne nue — semble difficilement résister dans les conditions créées par les techniques et les matériaux qui font naître le goût des effets « mixtes ». Horia Teodoru est pourtant l'un de ces rares phénomènes de résistance. Chez lui, la ligne ne devient pas texture, ne cloisonne pas l'espace, ne cerne même pas les formes, elle assume la fonction de noter en toute austérité l'existence des choses, telle une écriture. Continue, alerte, remplissant la page avec volubilité, ou bien abrupte, sténographique, cette ligne crée des relations spatiales. Elle embrasse l'étendue d'un fouillis, que ce soit forêt, village ou ciel; elle pose sur le champ blanc du papier la marque d'un lieu lointain, d'un tournant de route à l'horizon. Pour cet éminent professeur de perspective, le matériau poétique, c'est la distance — mais la distance romantique; la distance-sentiment. L'auteur se fait pardonner sa tenue lyrique par un souci d'exactitude, qui agit sur l'image comme la forme-sonnet sur l'expression poétique. Cette rigueur fait valoir d'emblée le motif et le faire, révèle simultanément l'appréhension du réel et l'attitude sévère du styliste.*

### CIK DAMADIAN

*Nous surprenant par sa volte-face en ce qui concerne sa facture graphique, Cik Damadian use de la ligne comme d'une texture, rendue nuageuse par l'application d'une technique mixte, où le trait s'altère et se nie. Partant d'une empreinte en noir, il y ajoute des signes qui précisent et continuent la forme ambiguë de la tache première. Il renforce donc consciemment la part du hasard et aboutit de la sorte à une manière de surréalisme raisonné, dont la raison gît dans les spéculations sur l'intuitif. Cherchant à tâtons la variété présumée des signes, l'auteur y décèle en fait ce qu'il y a mis d'avance. Issues plutôt d'une expérience tentée sur soi-même que d'une conviction artistique bien fondée, ces formes ont souvent le charme de l'imprévu et parfois l'insuffisance du factice.*

### DAN BĂJENARU

### IRINA BOROVSKI

### DORIAN SZASZ

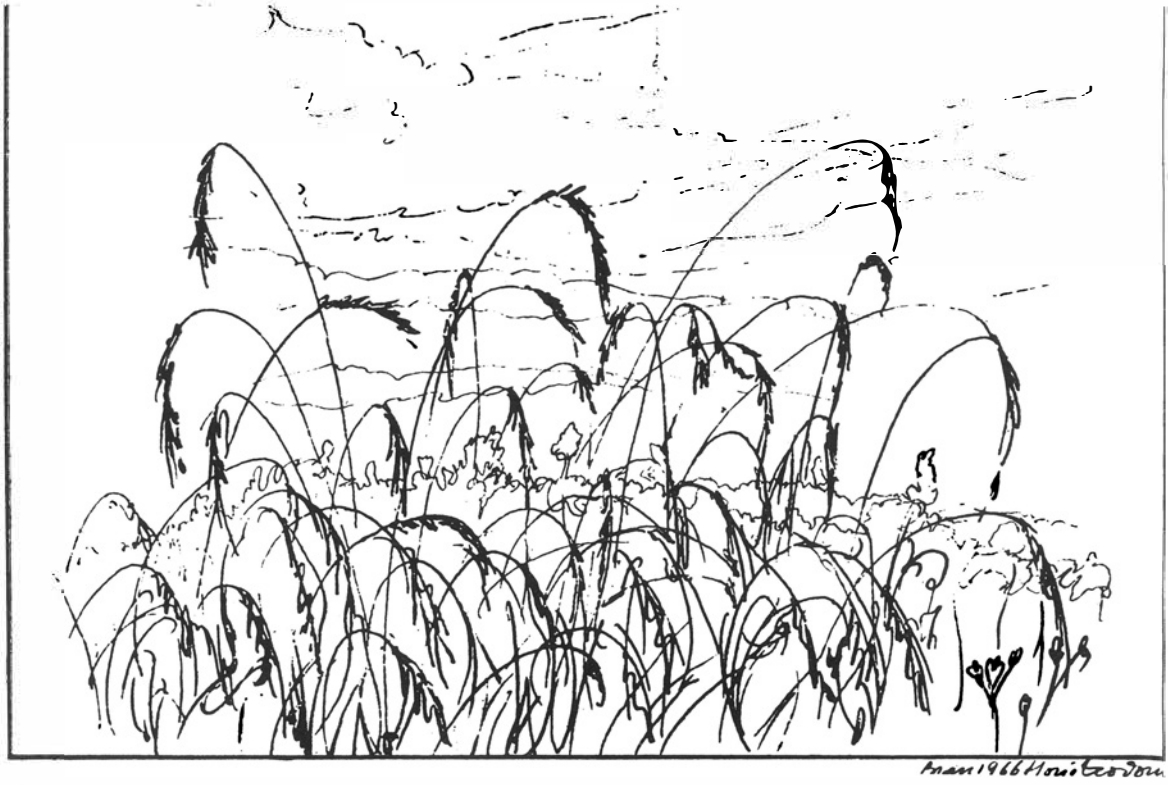
1. IRINA BOROVSKI : Paix
(linogravure)

2. HORIA TEODORU : Paysage
(Encre de Chine)

3. CIK DAMADIAN : Antimatière
(technique combinée)

4. DAN BĂJENARU : Paysans
de Muscel (huile)

1



2

3

4

*La peinture de Dan Băjenaru possède un cachet de sensualité, sensualité moins décantée que celle de Pallady et moins tendre que celle de Catul Bogdan, maîtres dont son art procède quant à la volupté de peindre rêveusement devant le motif. Son ancien penchant pour le coloris volontairement empâté et opaque qui valait à ses nus d'atelier une lourde matérialité, s'est dissous en s'adonnant à la peinture en plein air, qui lui suggère un chromatisme léger et serein. Il y garde son brossage nerveux et parfois violent qui imprime du dynamisme, mais on y ressent moins la vérité tempéramentale qui vitalisait jadis sa sombre chromatique. Convertie à la luminosité, l'âprêté d'autrefois est en train de tourner au naturisme d'esthète.*

*Jeune scénographe qui s'exerce à la peinture, Irina Borovski y apporte un enfantin esprit de mystification quant au style qui s'applique à « faire semblant de » et quant à l'objet qui tâche de n'être pas identique à lui-même. Il serait dérisoire de déceler quelque ecclectisme fautif là où il n'y a qu'une gageure d'attitude protéiforme au moyen des métamorphoses de l'attitude esthétique aussi bien que de celles du matériau. Sa facture naïve est conte de fée, son cubisme est jeu de cubes, son expressionnisme est jeu d'angoisses, son surréalisme est jeu de symboles. A ces jeux sont conviés les enlumineurs moyenâgeux, Masereel, Léger, Masson, paraphrasés avec un dilettantisme si désinvolte qu'il semble voulu. L'image est faite de substitutions optiques ( lambeaux tourbillonnants =* Le Vent, *par exemple) qui aboutissent au quiproquo plutôt qu'à la métaphore. Il y a là un lyrisme qui ironise, un goût du théâtral en tant que manière de dire vrai par la fiction. Le penchant pour la magie et les trucages éclate dans les masques. Ils sont carnavalesques, quelquefois partant du folklore, faits de tout et surtout de riens. Clous, bouts d'écorce, plumes ébauchent des physionomies typiques et fantasques, effigies des sentiments. Ça fait guignol, mais c'est doux, cajolant, sans la moindre vulgarité.*

*Une certaine « morbidezza » — un goût de l'évanescence et de l'instabilité — perçait depuis longtemps dans la peinture de Dorian Szasz. Peu à peu ce penchant s'est libéré des poncifs et à présent il ébauche un langage propre. Dans ce qu'il peint actuellement, le chiffre formel c'est la sinusoïde. Plus proche de l'arabesque que de la géométrie, elle vaut à l'image un dynamisme ondulatoire. Ce qu'il y a là de diffus, de flottant et d'impondérable n'est pas sans rappeler certains effets de Chagall, mais à partir de l'image immédiate de la nature. Le coloris multiplie la sensation de mouvement. L'artiste joue le plus souvent des harmoniques d'une teinte reprise en teintes voisines: rose-ocre-terre, ou bien vert-bleu-gris, etc., quelquefois rehaussées d'un accent complémentaire. La touche vermiculaire (du* Kokoschka *repris dans un registre serein), posée à côté de surfaces lisses, parvient à marquer le mouvement en profondeur, l'espace en tant que vibration. Sinueuses, glissantes, ces formes ont comme un sentiment des lointaines étendues; elles ébauchent un monde agité et stagnant comme la mer. Mainte image y puise un charme languissant, notamment* Femme à la fenêtre, *qui joue sur le contraste entre la surface blanc argenté de la fenêtre et la torsion en arabesque, marquée de noir, du personnage.*

**ANCA ARGHIR**

# L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES COMPOSITEURS ET DES MUSICOLOGUES DE ROUMANIE

*Au mois de décembre 1968, l'Assemblée Générale des Compositeurs et Musicologues de Roumanie tint ses assises à Bucarest. On y procéda notamment à l'élection des membres du Comité de direction de l'Union des Compositeurs. Au secrétariat du Comité siégeaient Ion Dumitrescu, président, Zeno Vancea et Romeo Ghircoiaşiu, vice-présidents, Wilhelm Berger, Theodor Grigoriu, Laurenţiu Profeta, Vasile Tomescu et Zoltan Aladar, secrétaires. Les débats de l'assemblée, ainsi que l'échange de points de vue qui les avait précédés dans les colonnes des journaux, soulignèrent certaines idées mettant en lumière l'effervescence créatrice dont la musique roumaine contemporaine est l'objet, son originalité, son humanisme profond. Nous reproduisons ci-dessous les propos tenus à l'assemblée par un certain nombre de musiciens connus.*

## LA VALEUR HUMANISTE

par **ZENO VANCEA**

La musique roumaine et ses valeurs plongent de profondes racines dans l'âme et le cœur d'un peuple doué d'une sensibilité et d'un raffinement artistique ciselés par son existence millénaire. Tous les compositeurs qui, de même que Georges Enesco, ont lié leur nom au destin de cette musique, furent — et sont — les interprètes du génie populaire, car la puissance de leur tatent et de leur personnalité transfigure les suggestions d'un trésor d'art inépuisable et toujours vivant. Ce caractère artistique et spirituel permanent constitue précisément la condition du développement d'une école d'art nationale authentique ; il est le principe vital unifiant les créations individuelles les plus diverses et préside à la composition d'un patrimoine qui, dans son ensemble, représente la contribution inédite et spécifique apportée par un peuple aux valeurs éternelles de la culture universelle. Il s'agit d'abord de distinguer un « folklore » superficiel de l'assimilation des fortes essences fournies par les œuvres et l'esprit du peuple. Ce n'est qu'à ce prix que nous serons en mesure de définir le caractère permanent de l'évolution de la musique, répondant aux aspirations de ses plus nobles serviteurs. C'est là une évolution naturelle de l'art, et les ouvrages les plus représentatifs de la musique roumaine contemporaine lui doivent leur cachet particulier.

Le développement de la musique roumaine n'est certes pas — et ne saurait être — linéaire dans un climat aussi propice à toutes les manifestations des personnalités créatrices et à la confrontation des opinions et des styles. L'influence des tendances contradictoires qui se manifeste au sein de la musique contemporaine, donne naissance, entre autres, à certains ouvrages mettant en relief moins le contenu émotif (au sens traditionnel du terme), que la construction pure qui tend à remplacer les principales composantes de la musique (mélodie, harmonie, polyphonie) par le coloris et un jeu de timbres et de contrastes dynamiques. Pour ma part, j'apprécie hautement un grand nombre d'œuvres roumaines tout à fait récentes, qui dénotent du talent, de la

sensibilité et savent créer une ambiance ; la virtuosité de la technique dont font preuve ces compositeurs, l'audace avec laquelle ils usent de moyens d'expression inédits sont autant de phénomènes positifs. Je suis convaincu, au reste, que les horizons nouveaux et la tendance naturelle qu'ont ces artistes à enrichir les valeurs universelles n'aboutiront jamais au divorce de l'œuvre et de ses destinataires naturels et ne renieront pas les vertus éternelles, la flamme, les beautés, l'humanisme de la musique, ni la faculté qu'elle possède d'ennoblir l'homme. Je ne doute pas, d'ailleurs, qu'à longue échéance les moyens sonores nouveaux ne contribuent à réaliser une synthèse nouvelle et à enrichir les valeurs expressives de la musique traditionnelle appelée à une large audience.

C'est pourquoi les compositeurs accordent toute leur attention aux genres jouissant d'une grande popularité, au rôle éducateur dévolu à la musique, aux œuvres accessibles à partir d'un certain niveau, dans lesquelles ils voient l'étape que l'auditeur est appelé à franchir avant d'être à même de comprendre la complexité du phénomène musical contemporain. Ce respect du public s'inscrit également dans les traditions de la musique roumaine et en explique, en partie, la pérennité. C'est ce que, en d'autres termes, Enesco nommait la collaboration de l'intelligence et de la sensibilité de l'artiste, conformément à la nature humaine. C'est la musique qui, jaillie du cœur, vise à émouvoir le cœur.

## PAYSAGE POLYCHROME

par DORU POPOVICI

Les travaux auxquels les compositeurs roumains se sont livrés au cours de ces dernières années ont réalisé la synthèse d'un grand nombre de valeurs qui ajouteront des pages intéressantes à l'histoire de la musique roumaine. Des représentants de toutes les générations — des camarades de Georges Enesco jusqu'aux plus jeunes compositeurs d'aujourd'hui — ont contribué à amener la musique actuelle à son épanouissement actuel. Les efforts de tant de créateurs ont enrichi la musique roumaine de pages admirables et vibrantes que nous pouvons considérer comme des œuvres hautement représentatives. Sous cet angle, un bref passage en revue nous paraît plus que significatif.

Le fait le plus intéressant, semble-t-il, nous est fourni par un compositeur d'un certain âge, Mihaïl Jora, qui ne s'est pas contenté de s'endormir sur ses lauriers. Que nous révèlent ses plus récentes partitions? D'abord une mélodie infiniment plus chromatique, fondée, d'une part, sur l'élargissement de la tonalité majeure et mineure, sur un système issu des successeurs de Wagner et de Reger (Jora fut l'élève de Max Reger) — de l'autre, sur le mode chromatique, dû à des compositeurs tels qu'Enesco et Bartók. Sur ces coordonnées, Mihaïl Jora écarte les fonctions tonales, qu'il remplace par le chromatisme de la ligne mélodique, ainsi que par la pluralité des tonalités et des modes. Dans ses œuvres les plus récentes, la notion de concept tonal disparaît tandis que l'harmonie rappelle la phase traversée par Schönberg avant sa période dodécaphonique. En disant cela, je songe à certaines œuvres significatives : à son dernier cycle de « lieder» sur des vers de Mariana Dumitrescu (dépouillés de toute fonction tonale), à son *Second Quatuor* (une des œuvres capitales de musique de chambre du compositeur), à ses *Sonates* pour violon, pour piano. Ces dernières œuvres non moins que le ballet intitulé *En remontant de l'abîme*, réalisent une intéressante synthèse du caractère musical autochtone (fortement transfiguré) et des procédés expressionnistes. Ils marquent la fin d'une phase pittoresque et l'adoption par le compositeur des nouveaux moyens d'expression de notre siècle. Disons, pour paraphraser Enesco, que Mihaïl Jora devient ainsi un remarquable « alchimiste » de la chanson populaire; il nous prouve qu'il est possible d'intégrer des courants très éloignés les uns des autres, et qu'un artiste peut subir des influences sans se dépersonnaliser le moins du monde.

Un contemporain de Jora, Mihaïl Andricu, fonde sa musique sur des bases diatoniques et des tonalités très larges, tout en demeurant dans leurs limites, comme le prouve notamment son « Concerto pour violon et orchestre ». M. Andricu part du néo-classicisme contemporain pour aboutir à la polytonalité et à un certain climat dramatique et méditatif absolument nouveau dans son œuvre. Son sens des proportions est remarquable comme toujours. Ludovic Feldman, qui appartient, lui aussi, à la « génération d'Enesco », est un adepte de la polyphonie. Ses « Variations symphoniques », d'une grande densité polyphonique, traversée par un souffle tragique puissant, demeurent, à mon sens, son œuvre capitale et l'un des sommets de la musique roumaine (notamment la « Marche funèbre ».

La génération suivante, que j'appellerais volontiers post-enescienne, nous fournit un exemple significatif: tirant parti des expériences de Honegger et de Hindemith, Gheorghe Dumitrescu aborde

des moyens d'expression nouveaux dans sa « IIIe Symphonie », notamment dans le « Finale » où la toccata s'accompagne d'une polytonalité acide. Georghe Dumitrescu y renie le climat néo-romantique, si souligné dans ses œuvres antérieures.

Ce passage en revue des œuvres les plus significatives de la musique roumaine de ces dernières années serait incomplet si nous ne mentionnons pas en bonne place le *Triple Concerto* de feu Paul Constantinescu, qui est une des plus belles pages de ce compositeur. La sphère modale considérablement élargie, la pureté des timbres, le ton de confession du mouvement lent (un des plus beaux passages des concertos roumains) sont des éléments singulièrement remarquables de cette œuvre. Dans

le même ordre d'idées, rappelons un certain nombre de créations intéressantes, parmi lesquelles les *Prouesses de Păcală* de Tudor Ciortea (où un néoclassicisme roumain très pictural s'accompagne d'une instrumentation post-impressionniste habile à tirer parti des procédés de la musique de chambre), ainsi que les cycles de « lieder », du même compositeur, qui apportent à ce genre une note originale.

Passons enfin aux compositeurs moins âgés. Une certaine unité d'ambiance ne les empêche pas d'user de moyens fort différents. Le caractère général des œuvres de ces représentants de l'école roumaine me paraît être leur lyrisme, associé à un certain classicisme structural d'une concision très expressive. Les musiciens de l'étranger goûtent fort, par ailleurs, les profondes résonances folkloriques qui leur confèrent un caractère structurel essentiellement roumain. Chez les quadragénaires, le lyrisme post-enescien s'exprime très librement, par exemple dans les œuvres les plus récentes de Theodor Grigoriu *(Songe cosmique)*. Pascal Bentoïu recourt à des moyens plus traditionnels, auxquels il joint parfois l'emploi modéré des éléments sériels, pour conférer à son lyrisme certains éléments dramatiques, comme le prouve sa *1-ère Symphonie*. Son œuvre la plus représentative nous paraît être néanmoins (et sans diminuer pour autant l'importance de cette *Symphonie*) sa *Sonate pour violon et piano*, qui prolonge tout naturellement le noble lyrisme d'Enesco, dans sa variété rythmique et ses intéressantes conceptions modales qui aboutissent parfois à l'austérité diatonique. Parmi les autres compositeurs, je mentionnerai, d'une part, les tenants des moyens d'expression nouveaux, s'intégrant cependant aux conceptions traditionnelles; d'autre part, les artistes désireux d'ébaucher une musique toute neuve, très éloignée de la conception tonale, et qui vont jusqu'aux structures et à l'athématique. Cornel Țăranu me semble représenter assez bien les compositeurs qui se situent à la « frontière » des deux mondes. Cet artiste prend pour point de départ certaines coordonnées lyriques en forme de cantilène, fort proches d'Enesco dans les mouvements lents et de la vigueur des successeurs de Bartók dans les passages rapides. Sa musique comporte ainsi un certain « dualisme » fort caractéristique. Les œuvres de Țăranu (notamment son *Concerto pour piano*, ses *Madrigaux* et ses œuvres vocales et symphoniques telles que le *Chêne de Horea*) sont, comme celles de Theodor Grigoriu, fondées sur des néo-modalités chromatiques et sur une synthèse sérielle et modale; les différences qu'ils accusent relèvent du climat émotif en raison du « dualisme » mentionné plus haut.

L'évolution de Tiberiu Olah représente un cas isolé. Réfractaire à la conception sérielle, et parti de la modalité il aboutit, grâce à une nouvelle organisation rythmique et mélodique, à des résultats remarquables, dans sa *Sonate pour clarinette solo*, où il développe brillamment les conceptions monodiques d'Enesco; notons également sa *Colonne infinie*, sa *Pièce pour instruments de percussion*, ainsi qu'une page plus abstraite, inspirée par l'œuvre de Constantin Brancusi et intitulée *la Porte du baiser*.

Si Olah ne pousse pas la rigueur jusqu'à l'austérité, Aurel Stroë et Anatol Vieru établissent de sévères corrélations mathématiques. *Arcades* et *Laudes* d'Aurel Stroë sont particulièrement éloquentes à cet égard. D'autres ouvrages, d'une conception plus libre *(Œdipe à Colone*, le *Concerto pour piano)* révèlent plus de spontanéité. Anatol Vieru, qui se fonde, lui aussi, sur des calculs mathématiques, me paraît plus profondément ancré dans la tradition et ne renonce pas à la notion de thème. Ses *Scènes nocturnes* constituent la quintessence de sa technique.

Le talent remarquable dont témoignent l'architecture et la fluidité de son discours musical confèrent une spontanéité accrue à ses œuvres les plus récentes. Une analyse minutieuse de ses œuvres, de celles-là même qui sont les plus accessibles, telles les *Scènes nocturnes* (et nous employons ce terme au sens le plus haut, car toute grande musique doit être accessible) nous révèle le rôle qu'y jouent les mathématiques.

Quelle que soit la voie suivie par les compositeurs roumains, ceux-ci se refusent à admettre le hasard en soi, le chaos; ils s'attachent à découvrir des moyens toujours nouveaux, susceptibles d'organiser logiquement les structures sonores. Rappelons que Tiberiu Olah, Anatol Vieru et Aurel Stroë sont fort préoccupés par la variété des timbres. A cet égard, les recherches de Varèse, de Penderecki, de Stockhausen et de Xenakis ont joué un rôle fort important. Coloriste remarquable (coloriste en essence, et non point coloriste en soi), Al. Hrisanide simplifie son discours musical afin d'obtenir

la plus grande variété de timbres possible dans ses ouvrages symphoniques et sa musique de chambre (par exemple, dans sa *Pièce* dédiée aux combattants de Mărăşeşti). Les œuvres de Costin Miereanu ont les mêmes paramètres et font preuve d'un structuralisme complexe associé à un sens des proportions remarquable. A l'encontre de Vieru, d'Olah et de Stroë, Hrisanide et Miereanu impriment à leurs œuvres un caractère lyrique plus prononcé. D'autres jeunes compositeurs jouent également de la nouveauté des timbres, les uns profondément ancrés dans la tradition folklorique (Corneliu Gheorghiu), les autres prenant pour point de départ de rigoureuses constructions mathématiques (Octav Nemescu, Lucian Meţianu).

Dans le domaine de cette musique novatrice, dignes du plus vif intérêt sont les recherches de Ştefan Nicolescu et celles de Mircea Istrati. Les œuvres de ce dernier revêtent un caractère plus dramatique (notamment la pièce intitulée *Sur une plage japonaise*) par suite de l'emploi de moyens post-expressionnistes. Ştefan Nicolescu est, lui, plus apollinien, et son expression plus obscure, moins directe. De tous les compositeurs appartenant à la jeune génération, il n'en est peut-être pas dont la polyphonie soit aussi intéressante. Nicolescu a le secret des constructions rigoureuses et sait tirer très intelligemment parti de la variété des timbres. Il poursuit la tradition d'Enesco, même s'il en brise les limites par l'emploi d'ingénieux procédés hétérophoniques, de rythmes variés à l'infini et de concepts linéaires d'une grande densité. Il me plairait aussi de parler de Wilhelm Berger dont le *Concerto pour violon* et les *Quatuors* renouvellent l'expression même, sinon les moyens d'expression. Profondément ancré dans la tradition (discipline de Hindemith et de plusieurs représentants de la musique modale), Berger compose des pages d'une grande noblesse intérieure.

Dan Constantinescu combine fort éloquemment la synthèse sérielle modale à la musique aléatoire. Son *Concerto pour piano* contient des pages d'un lyrisme chaleureux. Miriam Marbé applique la technique sérielle à un néo-baroque d'essence roumaine pour obtenir des effets particulièrement intéressants. La vigueur rustique de Liviu Glodeanu, si proche du folklore transylvain, est particulièrement imposante. Dans ses *Etudes pour orchestre*, la variété des timbres brille d'un vif éclat.

« Jeunes » et « vieux » s'évertuent, on le voit, à conférer un aspect polychrome au paysage musical. La vaillante armée des musiciens roumains tient admirablement sa partie dans le concert de la musique universelle. N'omettons pas de souligner le fait que bon nombre de moyens d'expression qui révolutionnèrent le discours musical (polymodalité, hétérophonie, variété des timbres et des rythmes) ne font pas l'objet de recherches de « laboratoire » de la part des musiciens roumains, qui, au contraire, s'en servent « à vif » en les empruntant aux trésors du folklore.

Le fait que la musique roumaine perpétue, dans son ensemble, les traditions du classicisme structural cultivé par Georges Enesco et George Kiriac, que la plupart des compositeurs roumains sont épris de modes et de rythmes populaires (et tâchent d'établir une synthèse de la musique sérielle et de la musique modale, lors même qu'ils travaillent sur des séries), témoigne pleinement des liens unissant la création roumaine contemporaine à ses hautes traditions. Les œuvres que nous venons de mentionner enrichissent le répertoire de la musique contemporaine. C'est au temps seul qu'il appartient assurément d'opérer le tri et de ne laisser survivre que les œuvres réellement représentatives de la création roumaine.

## L'ESPRIT D'UN SIÈCLE ARDENT

par **COSTIN MIEREANU**

Le structuralisme et la tendance accusée par certains artistes à adjoindre à leurs conceptions musicales un appareil mathématique auxiliaire (cette tendance opère, d'ailleurs, avec des ensembles sonores et des phénomènes d'ensemble) sont à mon avis deux processus représentatifs et fort prometteurs de la musique actuelle. Ce phénomène me paraît être d'autant plus éloquent qu'il répond

aux tendances les plus actuelles et les plus avancées de la musique européenne des dernières décennies ; le structuralisme unit fortement la musique aux aspects essentiels des autres catégories de la connaissance.

De nos jours, la musique est sans doute un art autant qu'une science. La plus grande vertu des tendances les plus récentes de la musique roumaine consiste assurément dans le fait que ses représentants se posent les questions brûlantes suscitées par la musique actuelle sur tous les points du globe. Néanmoins, ils s'attachent sans cesse à opérer leur synthèse en se fondant sur les traditions ancestrales et folkloriques auxquelles ils s'évertuent à conférer, dans leurs œuvres, une forme spécifique et nouvelle. Les formes suggérées par les arts plastiques de notre époque, l'analyse linguis-

tique structuraliste, les mathématiques (notamment la « théorie des ensembles ») lui sont d'un réel secours. Ainsi que le faisait remarquer Karlheinz Stockhausen, au cours d'un cycle de conférences prononcées à Darmstadt en 1967, le problème essentiel de la forme est actuellement celui des proportions. Or, le but essentiel est celui de la réorganisation du temps et de l'espace musicaux. Nous voici revenus aux richesses des traditions folkloriques roumaines. Nous possédons l'avantage de trouver précisément ces formes et ces proportions (qui ne sont nouvelles qu'en apparence) dans les procédés millénaires dont l'existence latente nous est révélée par le folklore: hétérophonie (s'étendant au timbre et au rythme), fragments sonores dont l'intonation (non tempérée) n'est pas déterminée avec précision, effets d'antiphonie (et de stéréophonie) accompagnés de superpositions de pédales et de faisceaux sonores (« insons »), micro-mouvement sous forme d'immobilité (toiles sonores sous forme de monostructures).

La valabilité de ces tendances est clairement prouvée par le fait que ces conceptions philosophico-musicales ont donné naissance à toute une suite de différenciations notables qui s'expliquent à la fois par la personnalité de chaque compositeur et — facteur primordial, à mon sens — par la transfiguration des données fondamentales, ancestrales et folkloriques.

Les musiciens opèrent avec des éléments hétérophoniques, des toiles sonores traversées d'une foule de micromouvements qui donnent l'impression de l'immobilité (nous sommes loin de l'unisson sur lequel insiste depuis longtemps l'école polonaise !), des fragments de détermination non tempérée, des événements sonores brefs et intensément éloquents, isolés dans le temps par de vastes zones de silence, ou par les toiles sonores, auxquelles, en dernière analyse, est dévolu le même rôle. Cependant, du système de composition adopté par chacun, dépend la diversité de l'ouvrage. Rappelons ici les structures de détail (qu'il conviendrait de nommer « musique néo-sérielle ») dont usent S. Nicolescu *(III^e Cantate, Hétéromorphies)*, M. Mitrea Celarianu *(Chant des Etoiles, Colline — I)*, Octav Nemescu *(Triangle)*. Il est un structuralisme que j'appellerai du nom nouveau de « structuralisme élastique », et qui s'avère singulièrement accueillant à certains détails ainsi qu'aux procédés aléatoires et aux notations graphiques musicales (tendance dont les tenants sont M. Istrate avec ses récents *Evénements 1,2,3, . . .*, etc. et Al. Hrisanide dans *M.P. 5* et le *Quintette pour instruments à vent*); au sein de ce structuralisme, nous trouvons la tendance, récemment adoptée par plusieurs compositeurs (dont A. Stroë et L. Meţianu) qui, ne se considérant plus structuralistes, opèrent actuellement au moyen d'algorithmes et d'interférences de masses établies par les calculateurs électroniques.

Précisons que ces deux compositeurs organisent leurs matériaux sonores à partir de tronçons modaux. Profondément ancrés dans les résonances du folklore roumain, ces artistes ne cherchent plus d'arguments. J'ai déjà souligné l'importance des tendances qui amènent le compositeur à composer non point des ouvrages « singuliers » (quoique dans la microstructure de ces pièces, la notation ne contienne aucune part de hasard), mais bien plutôt des familles d'ouvrages représentant un nombre infini de pièces issues d'une idée unique. Rappelons, à ce propos, les cycles *Laude* et *Canti* de A. Stroë, ainsi que la trilogie de Meţianu, dont je connais les premières pièces: *Echo* et *Ergodica*.

Nous remarquons là un fait intéressant: en poursuivant d'anciennes recherches modales, visibles dans ses ouvrages antérieurs (soit néo-classiques, soit à cheval sur le néo-classicisme et le structuralisme), A. Vieru aboutit à des résultats nettement structuralistes dans ses derniers et beaux ouvrages, intitulés *Etapes du silence* et *Odes*. Il use actuellement d'un nombre d'éléments rigoureusement restreint. Cet artiste a d'ailleurs des conceptions remarquables de la fixité des plans dynamiques, notamment de ces silences colorés dont la partition des instruments de percussion dans *Etapes du silence* nous fournit un exemple.

Quant à nous, le problème essentiel nous paraît être celui de l'angle sous lequel il convient d'envisager le temps musical et le coloris sonore qui, se réalisant dans le temps, le consume ou, parfois, le suspend. On ne saurait trop insister sur l'importance des problèmes soulevés par la psychologie de l'auditeur confronté à la nouvelle organisation du matériel sonore dans le temps. Quoique rigoureusement conçu à partir d'éléments non sériels dans sa microstructure, ma dernière œuvre, *Polymorphe 4 × 7* pour bande magnétique, chœur de chambre, quintette et quatuor, présente une foule de variantes qui, fondées sur des signaux et des réponses possibles, deviennent un jeu tactique de subordination. Elle devient une ample improvisation collective, et je n'exclus pas d'inviter le public à participer de plus en plus activement au parachèvement des formes musicales actuelles.

Profondément ancrés dans l'esprit du temps, dans « l'esprit d'un siècle ardent »; répondant à des impératifs essentiellement contemporains, implantés dans le terreau de la musique nationale, les œuvres nouvelles reflètent à merveille les traits distinctifs de la spiritualité roumaine.

Mentionnons ici un fait singulièrement éloquent: à l'occasion des confrontations internationales, plusieurs personnalités européennes prestigieuses ont remarqué que la jeune école roumaine possède les vertus de l'avant-garde européenne, sans toutefois en avoir les défauts, grâce à l'originalité et aux résonances profondément roumaines qui vont toujours au-delà des simples recherches de langage.

ECHOS

ECHOS

(Musique)

Lors du 15e Concours international de Chant, de Toulouse, le soprano Maria Slătinaru et la basse Ilie Baciu ont remporté le IIe prix; la jeune violoniste roumaine Gabriela Ijac a reçu le IIIe Prix au Concours international « Niccoló Paganini», qui s' est déroulé en 1968 à Genève.

L'Orchestre de la Radio-Télévision de Francfort a exécuté — au Festival musical de Darmstadt, 1968 — sous la baguette des chefs d'orchestre Michael Greteu et Hermann Michael, les compositions « La Colonne infinie» de Tiberiu Olah et « Donum sacrum Brancusi» de Costin Miereanu. Durant les Journées musicales de Kassel (R. F. d'Allemagne), l'Orchestre du Hessischer Rundfunk, dirigé par Dean Dixon, a interprété le « Mouvement symphonique» du compositeur roumain Liviu Glodeanu. Au même Festival a aussi prêté son concours le quintette « Musica Nova» de Bucarest (avec un programme de musique roumaine contemporaine).

Tournées à l'étranger de solistes roumains au cours du second semestre de l'année 1968: le violoniste Ion Voïcu (à Istanbul, Izmir et Ankara); les pianistes Valentin Gheorghiu (aux U.S.A. et au Canada) et Gabriel Amiraş (à Vienne); les organistes Helmuth Plattner (en U.R.S.S.) et Josef Gerstenengst (en R. F. d'Allemagne); les chefs d'orchestre Iosif Conta (à Salonique) et Mircea Cristescu (à Varsovie); les mezzo-sopranos Elena Cernei (au Métropolitan Opera de New York) et Zenaïda Pally (à Paris); le soprano Emilia Petrescu (à Vienne); les barytons Octavian Naghiu (à Leipzig et a Zurich) et Dan Iordăchescu (à Berlin, Hambourg, Mannheim et Magdebourg); le ténor Ludovic Spiess (à San Francisco, Vienne et Bâle).

L'Orchestre symphonique de la Philharmonie d'Etat « Georges Enesco» de Bucarest a entrepris, au cours de la première partie de la saison 1968—1969, des tournées en Yougoslavie et en République Fédérale d'Allemagne. La formation chorale « Madrigal» a donné des concerts à Bruxelles, ainsi que dans quelques villes d'Espagne, de France et de Suisse. L'Orchestre de la Radiotélévision Roumaine s'est produit à Berlin et Leipzig et la formation d'instruments à vent de l'Orchestre de la Cinématographie, dirigée par Constantin Bugeanu, à Karlsruhe, Ansbach, Bad Godesberg, Francfort-sur-le-Main, Leverkusen et Tübingen. Le Chœur du Conservatoire « Gheorghe Dima» de Cluj a fait une tournée au Danemark, tandis que l'Ensemble folklorique « Ciocîrlia» s'est rendu aux Etats-Unis, au Canada et au Mexique.

Les mélomanes roumains ont pu applaudir — durant la première partie de la saison 1968—1969 — l'ensemble de musique de chambre « The Group of London», le sextuor vocal italien « Luca Marenzio», l'Orchestre Philharmonique de Budapest dirigé par Andras Korody, l'orchestre de jazz de l'Université d'Illinois (USA), le quatuor Dimov de Bulgarie, ainsi que l'ensemble folklorique de la République Arabe Unie.

## NOUVELLES DE L'ÉDITION

### ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE

ION CRETU: *G. Ibrăileanu — Restituiri literare* (G. Ibrăileanu — Restitutions littéraires). IORGU IORDAN: *Scrieri alese — Lingvistică romanică. Lingvistică românească.* (Morceaux choisis — Linguistique romane. Linguistique roumaine). Signalons en outre: *Desăvîrşirea unificării statului naţional român. Unirea Transilvaniei cu vechea Românie* (Parachèvement de l'unification de l'Etat national roumain. L'Union de la Transylvanie avec l'ancienne Roumanie (groupe d'auteurs: Miron Constantinescu, Ştefan Pascu, L. Bányai, V. Courticăpeanu, I. Gheorghiu, C. Göllner, I. Kovács, C. Nuţu, I. Oprea, V. Popeangă, Al. Porţeanu). *Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu* (Dictionnaire du langage poétique d'Eminescu (sous la direction de Tudor Vianu).

### ÉDITIONS LITTÉRAIRES

*Poésie:* GEORGE BACOVIA: *Poezii* (Poésies). Edition illustrée par Tiberiu Nicorescu. TEOFIL BĂLAJ: *Fructul oprit* (le Fruit défendu). RADU CÎRNECI: *Iarba verde, acasă* (l'Herbe verte, chez nous). ALEXANDRU COLORIAN: *Poeme* (Poèmes). N. CREVEDIA: *Versuri* (Vers — Avec un avant-propos de l'auteur). TEODOR CRIŞAN: *Ceasul cetăţii* (l'Horloge de la cité). PAUL DRUMARU: *Ochii necesari* (les Yeux nécessaires). MARIANA DUMITRESCU: *Iarba timpului* (l'Herbe du temps). DOINA IORDĂNESCU: *Cineva cu vietăţile* (Quelqu'un et les êtres vivants). PETRU JALES: *Menuet.* VERA LUNGU: *Poezii* (Poésies). MARIN MINCU: *Cumpănă* (Indécision). CONSTANTIN NISIPEANU: *Stăpîna viselor* (la Maîtresse des rêves) (Préface de Miron Radu Paraschivescu). VIRGIL NISTOR: *Întoarcerea în anotimp* (Retour dans la saison). VERONICA OBOGEANU: *Poezii* 1944—1968 (Poésies 1944—1968). ADRIAN PĂUNESCU: *Fîntîna somnambulă* (la Fontaine somnambule). NICOLAE PRELICEANU: *Antú.* VICTOR SIVETIDIS: *Măslinul* (l'Olivier). EUGENIA ADAM ROŞCA: *Sonete* (Sonnets). PETRE STOÏCA: *Arheologie blîndă* (Archéologie douce). CRISTINA TACOÏ: *Aşezare de lucruri* (Rangement d'objets). NICOLAE TĂUTU: *Vox Maris.* IULIAN VESPER: *Poezii* (Poésies) (Préface de Ion Negoiţescu) *Prose.* Romans: AUREL DRAGOŞ MUNTEANU: *Singuri* (Seuls). FĂNUŞ NEAGU: *Îngerul a strigat* (l'Ange clama). CORNELIU OMESCU: *Aventurile unui timid* (les Aventures d'un timide). ALEXANDRU SEVER: *Cercul* (le Cercle). ZAHARIA STANCU: *Ce mult te-am iubit* (Combien je t'ai aimée). ZAHARIA STANCU: *Şatra* (le Camp des Gitans). Dans la série « Romans d'hier et d'aujourd'hui » ont paru: MIHAIL DRUMEŞ: *Invitaţie la vals* (Invitation à la valse). VASILE REBREANU: *Casa* (la Maison). Nouvelles, récits: IULIAN NEACŞU: *Insul* (l'Individu). MIHAI PELIN: *Inaderenţă* (Inadhérence). I. ŞEITAN: *Micul lustraţiu* (le Petit cireur). CONSTANTIN STOÏCIU: *Peştele de fontă* (le Poisson de fonte). Dans la collection « Luceafărul » signalons: MIRCEA CONSTANTINESCU: *Ciudăţenii de familie*

Bizarreries de famille). ŞTEFAN STOÏAN: *Pe malul fluviului, departe . . .* (Sur la rive du fleuve, au loin . . .) OCTAVIAN TUDOR: *Povestiri diferite* (Histoires diverses). Théâtre: MARIN SORESCU: *Iona*. Souvenirs: SEXTIL PUŞCARIU: *Călare pe două veacuri* (1859—1906) (Entre deux siècles, 1895—1906). Théorie, critique, histoire littéraire: LEON BACONSKY: *Marginalii critice şi istorico-literare* (En marge d'aperçus critiques et historico-littéraires). J. BARTHA et autres: *Mica stilistică maghiară* (Petite stylistique magyare). I. MUŞLEA: *George Pitiş, folclorist şi etnograf* (George Pitiş, folkloriste et etnographe). ION OARCĂŞU: *Prezenţe poetice* (Présences poétiques). ALEXANDRU PHILIPPIDE: *Scriitorul şi arta lui* (l'Ecrivain et son art). MARIAN POPA: *Homo fictus*. Structures et hypothèses: HENRI ZALIS: *Romantismul românesc* (le Romantisme roumain). Dans la collection « Etudes et documents » ont paru: NICOLAE IORGA: *Pagini de tinereţe* (Pages de jeunesse), vol. I, II. Edition par Barbu Theodorescu. Dans la collection « Minerva » signalons: GEORGE CĂLINESCU: *Principii de estetică* (Principes d'esthétique) (Avant-propos de Ion Pascadi). La collection « La Bibliothèque pour tous » s'est enrichie des volumes suivants: DIMITRIE BOLINTINEANU: *Călătorii* (Voyages), 2 vol. (Edition par Ion Roman). MIHNEA GHEORGHIU: *Scene din viaţa lui Shakespeare* (Scènes de la vie de Shakespeare). H. IBSEN: *Pretendenţii la coroană* (les Prétendants à la couronne). *Brand* (trad. par H. Grămescu et Maria-Alice Botez). ELIAS LÖNNROT: *Kalevala*, 2 vol. (trad. par Iulian Vesper). PLAUTE: *Casa cu stafii* (le Revenant) trad. par Nicolae Teică). EUGÈNE SUE: *Misterele Parisului* (les Mystères de Paris), 4 vol. (trad. par I. Peltz).

## ÉDITIONS DE LA JEUNESSE

*Poésie:* EUGEN BARBU: *Osînda soarelui* (la Peine du soleil). MIRON CHIROPOL: *Schimbarea la faţă* (la Transfiguration). MIOARA CREMENE: *Oraşul Dirlidong* (la Ville de Dirlidong). GEORGE DEMETRU PAN: *Gingaşul Ariel* (le Gentil Ariel). VIRGIL GHEORGHIU: *Curent continuu* (Courant continu). NICOLAE LABIŞ: *Poezii* (Poésies). FLORIN MUGUR: *Destinele intermediare* (les Destinées intermédiaires). DUMITRU POPESCU: *Pentru cel ales* (Pour l'élu). NICHITA STĂNESCU: *Laus Ptolemaei*. VIRGIL TEODORESCU: *Corp comun* (Corps commun). Dans la collection « Les plus belles poésies » ont paru: ALFRED DE VIGNY: *Versuri alese* (Poésies choisies) (trad. par Ionel Marinescu). EMIL GIURGIUCA: *Poezii* (Poésies). Dans la collection « Albatros » mentionnons: ŞTEFAN AUG. DOÏNAŞ: *Ipostaze* (Hypostases). TIBERIU UTAN: *Steaua singurătăţii* (l'Etoile de la solitude). Dans la collection « Luceafărul »: ION CHIRIAC: *Ce se numeşte toamnă* (Ce que l'on nomme l'automne). RADU SELEJAN: *Cortuile neliniştei* (les Tentes de l'anxiété). Prose. Romans: AL. I. GHILIA: *Cuscrii* (Beaux-Parents), édition revue et augmentée. D. TODERICIU: *Aventură în adînc* (Aventure dans les profondeurs) (science-fiction). Dans la collection « Romans d'hier et d'aujourd'hui » ont paru: LAURENŢIU FULGA: *Alexandra şi infernul* (Alexandra et l'enfer) (réédition). Nouvelles, récits: EUGEN BARBU: *Vînzarea de frate* (Trahison d'un frère). I. MICU: *Fişe strîmbe* (Fausses fiches). AL. I. ŞTEFĂNESCU: *Cubul de aer* (le Cube d'air). Dans la collection « Luceafărul »: EUGEN LUMEZIANU: *Mersul ciudat al lucrurilor* (l'Etrange marche des choses). Théorie, critique, histoire littéraire: ADRIAN MARINO: *Introducere în critica literară* (Introduction à la critique littéraire). HORIA OPRESCU: *Scriitori în lumina documentelor* (Les Ecrivains à travers les documents). GH. POPP: *Dinicu Golescu*. VLADIMIR STREÏNU: *Calistrat Hogaş*. Signalons encore: le volume *Amintiri din teatru* (Souvenirs du théâtre) de V. PAPILIAN. Dans la collection « Hommes remarquables » ont paru: ALEXANDRU BALACI: *Francesco Petrarca*. DUMITRU VELCIU: *Ion Neculce*. HENRI ZALIS: *Gustave Flaubert*. Traductions: R. FRAERMAN: *Observatorii cerului* (les Observateurs du ciel) (trad. par Ecaterina Niţă). J. KESSEL: *Leul* (le Lion) (trad. par R. Polizu-Micşuneşti et V. Zaborovski).

## ÉDITIONS DE LITTÉRATURE UNIVERSELLE

NICOLAE IORGA: *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor* (Histoire des littératures romanes dans leur développement et leurs rapports), 3 vol. (Avant-propos et notes d'Alexandru Duţu). FRANCISC PĂCURARIU: *Profiluri hispano-americane contemporane* (Profils hispano-américains contemporains). LIVIU RUSU: *Logica frumosului* (Logique du beau). ION ZAMFIRESCU: *Istoria universală a teatrului* (Histoire universelle du théâtre), IIIe volume. Traductions: R. M. ALBÉRÈS: *Istoria romanului modern* (Histoire du roman moderne) (trad. par Leonid Dimov). PIERRE BENOÎT: *Koenigsmark* (trad. par Raoul Joël). *Atlantida* (l' Atlantide) (trad. par Gellu Naum). E. M. FORSTER: *Aspecte ale romanului* (Aspects du roman) (trad. par Petru Popescu). ROGER GARAUDY: *Despre un realism neţărmuit* (Sur un réalisme illimité). (trad. par Paul Dinopol) MAXIME GORKI: *Opere* (Œuvres), vol. 30 (trad. par I. Blok et M. Spiridoneanu). AL. GROSSO: *Vinerea mare* (le Vendredi Saint) (trad. par Cristian Isbăşescu). RESAT NURI GUNTEKIN: *Pitulicea* (la Fauvette) (trad. par Viorica Dinescu). HENRY JAEGER: *Disperaţii* (les Désespérés) (trad. par Ion Roman). PLATON: *Dialoguri* (Dialogues) (trad. par Cezar Papacostea), accompagnés de « La Vie de Platon » par Constantin Noïca. ANN KATHERINE PORTER: *Calule alb. Călăreţule palid* (Toi, cheval blanc Toi, cavalier pâle) (trad. par Vera Berceanu et Radu Cezar). GIUSEPPE ROVANI: *O sută de ani* (Cent ans), 2 vol. (trad. par Ion Caraion). Dans la collection « Méridiens »: V. BYKOV: *Cei morţi nu simt durerea* (les Morts ne souffrent pas) (trad. par VI. Cogan). PIERRE BOULLE: *Podul de pe rîul Kwai* (le Pont sur la rivière Kwai (trad. par Manole Friedman). FR. DÜRRENMATT: *Judecătorul şi călăul* (le Juge et le bourreau) (trad. par Mara Giurgiuca). V. KAVÉRINE: *Scandalagiul* (le Mauvais coucheur) (trad. par Teodor Pîcă et Suzi Rechevski). GIUSEPPE MAROTTA: *Şcolarii soarelui* (les Ecoliers du Soleil) (trad. par A. Bărcăcilă).

## ÉDITIONS SCIENTIFIQUES

CLARA DAN: *Neoraţionalismul* (le Néorationalisme. Introduction à l'épistémologie néo-rationaliste). VASILE FLORESCU: *Conceptul de literatură veche* (le Concept de littérature ancienne. Genèse et évolution; son rôle dans l'histoire de l'esthétique et de la théorie de la littérature). TITU GEORGESCU: *Mărturii franceze despre 1848 în Ţările Române* (Témoignages français sur 1848 dans les Principautés Roumaines). MIHAI ISBĂŞESCU: *Istoria literaturii germane* (Histoire de la Littérature allemande). N. KALLOS et A. ROTH: *Axiologie şi etică* (Axiologie et éthique). ION PASCADI: *Estetica lui Tudor Vianu* (l'Esthétique de Tudor Vianu). C. POGHIRC: *B. P. Haşdeu, lingvist şi filolog* (B. P. Haşdeu, linguiste et philologue). TATIANA SLAMA-CAZACU: *Introducere în psiholingvistică* (Introduction à la psycholinguistique). MIRCEA TOMESCU: *Istoria cărţii româneşti* (Histoire du Livre roumain). Signalons également le volume: *Umanistul Nicolaus Olahus* (l'Humaniste Nicolaus Olahus). Textes choisis. Etude introductive et notes de I. S. FIRU et CORNELIU ALBU.

## ÉDITIONS DIDACTIQUES ET PÉDAGOGIQUES

AL. BOJIN: *Studii de stil şi limbă literară* (Etudes de style et de langue littéraire). GH. MERIŞESCU: *Istoria muzicii universale* (Histoire de la musique universelle), IIe volume.

## ÉDITIONS POLITIQUES

N. CIACHIR: *România în Sud-Estul Europei* (La Roumanie dans le Sud-Est de l'Europe). C. DOBROGEANU-GHEREA: *Scrieri sociale-politice* (Écrits sociaux-politiques). AMBROGIO DOMINI: *După chipul şi asemănarea omului* (A l'image de l'homme).

## ÉDITIONS MILITAIRES

JEAN BART: *Schiţe marine* (Esquisses marines). GRIGORE BEURAN: *Regăsire* (Nouvelle rencontre). D. A. LUNGU: *Cu soarele în braţe* (le Soleil dans les bras). VASILE REBREANU: *Muntele cărunt* (la Montagne grise).

## ÉDITIONS « MERIDIANE »

Arts. *Istoria artelor plastice în România* (Histoire des arts plastiques en Roumanie), Ier vol., sous la direction de George Oprescu, membre de l'Académie de la R. S. de Roumanie. VASILE DRĂGUŢ: *Constantin Lucaci*. MARIN MIHALACHE: *Iosif Iser*. ADINA NANU: *Sabin Popp*. NESTOR IGNAT: *Orozco, Riveira, Siqueiros*. PAUL PETRESCU: *Broderii de piele în arta populară românească* (Broderies de cuir dans l'art populaire roumain). Théorie, critique: GEORGE CĂLINESCU: *Scrieri despre artă* (Ecrits sur l'art), 2 vol. (Edition élaborée par George Muntean). TUDOR VIANU: *La société littéraire « Junimea »* (en français). Théâtre: SICĂ ALEXANDRESCU: *Cu teatrul românesc peste hotare* (Avec le Théâtre roumain à l'étranger). Traductions: PAUL CLAUDEL: *Introducere în pictura olandeză* (Introduction à la peinture hollandaise) (trad. par Anda Boldur). ANTONINA VALLENTIN: *Leonardo da Vinci* (trad. par Constantin Ţoiu). JEAN VILAR: *Tradiţia teatrală* (la Tradition théâtrale) (trad. par Paul B. Marian). Monumente istorice: I. ARDELEANU: *Muzeul Doftana* (le Musée de Doftana). GH. ANGHEL, I. BERCIU: *Cetăţi medievale din sud-vestul Transilvaniei* (Citadelles médiévales dans le Sud-Ouest de la Transylvanie). EM. CONDURACHI: *Histria*, IIIe éd. EUGENIA GRECEANU: *Monumente medievale din Mediaş* (Monuments moyenâgeux de Mediaş). R. POPA: *Cetatea Neamţului* (la Citadelle de Neamtz), IIe éd. M. PORUMB: *Bisericile din Feleac şi Vad* (les Eglises de Feleac et de Vad). C. PREDA: *Callatis*, IIe éd.

## ÉDITIONS MUSICALES

Partitions: JODAL GABOR: *Divertisment pentru orchestră mică* (Divertissement pour petit orchestre). MARCEL MIHALOVICI: *Stanţe pentru voce şi pian, op. 81* (Stances pour voix et piano, op. 91). Musicologie. Mémoires: MARC PINCHERLE: *Lumea virtuoşilor* (le Monde des virtuoses). JANOPOULO TASSO: *Note şi anecdote* (Notes et anecdotes).

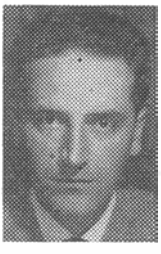
## NOS COLLABORATEURS

**VIRGIL GHEORGHIU**, *né en 1905 dans la ville de Roman, a fait des études musicales à Bucarest, Vienne et Paris. Il a collaboré aux revues littéraires d'entre-les-deux-guerres « Unu », « Prospect », « Zodiac », « Azi », « România literară », « Bilete de papagal ». Editeur de la publication « XX, littérature contemporaine », il est l'auteur des volumes de vers* Claires aubades *(1925)*, Fièvres *(1933)*, Grande chasse *(1935)*, l'Au-delà *(1938)*, Faunesques *(1940)*, le Bois dormant *(la date de parution non mentionnée)*, Poèmes *(1966)*, Courant continu *(1968). Pianiste bien connu, Virgil Gheorghiu a écrit des œuvres de musicologie :* Sur la musique et la vie des compositeurs *(1942)*, Initiation à la musique *(1946)*.

**VIRGIL TEODORESCU** *est né en 1909 à Cobadin, dans la Dobroudja. Licencié ès lettres. A collaboré aux périodiques de gauche: d'avant-guerre «Ere Nouvelle», «Reporter», etc. Volumes de vers parus:* Les Fourrures des océans *(1945)*, La Bouteille de Leyde *(1945)*; Au lobe du sel *(en français — 1947)*, La Provocation *(en français — 1947)*, J'écris noir sur blanc *(1955, Prix de Poésie de l'Académie de la R.S.R.)*, Droits et devoirs *(1958)*, Demi-cercle *(1964)*, Roquade *(1966)*, Corps commun *(1968)*, *Virgil Teodorescu est actuellement vice-président de l'Union des Ecrivains de Roumanie.*

**MIRON RADU PARASCHIVESCU**, *né en 1911 à Zimnicea, a suivi les cours de l'Académie des Beaux-Arts, et de la Faculté de Droit de Bucarest. L'activité dans la presse de gauche (« Cuvîntul liber », « Reporter ») marque ses débuts littéraires (1934). Il est l'auteur des volumes de vers* Chansons gitanes *(1941)*, Louanges *(1953)*, la Déclaration pathétique *(choix de poèmes 1935—1948, paru en 1960)*, le Vers libre *(1965)*, les Tristes *(1968)*, *de quelques volumes en prose :* Pain, terre et paysans *(reportages, 1967)*, Foire à Rîureni *(nouvelles, 1964)*, Routes et carrefours *(reportages, 1967)*.

**SANDOR KÁNYÁDI** *est né en 1929 dans un village de Transylvanie. Il est licencié en philosophie de l'Université « Babeş-Bolyai » de Cluj. Il a publié les volumes de vers* Virágzik a cséresznyefa *(1955)*, Harmat a csillagon *(1964)*, Kikapcsolódás *(Repos, 1966)*, Függöleges lovak *(Chevaux verticaux, 1968, Prix de poésie de la revue « Utunk »)*.



**SORIN MĂRCULESCU** *est né en 1936 à Bucarest. Licencié en philologie romane de l'Université de Bucarest. Son volume de vers* Le Livre des montagnes *est paru en 1968 aux Editions Littéraires. A fait des traductions de la littérature française moderne (Boris Vian) et espagnole (Luis Martin — Santo ).*

**VINTILĂ IVĂNCEANU** *est né en 1940 à Bucarest, où il a suivi les cours de l'Académie d'Etudes Economiques. Il a fait paraître un volume de vers* Honneur particulier *(1967), une plaquette de* Vers *en 1969 et le roman* Jusqu'à disparition *(1969)*.

ADRIAN PĂUNESCU *est né en 1943 dans la commune de Copăceni. Licencié de la Faculté de langue et de littérature roumaines de l'Université de Bucarest, il est l'auteur des volumes de vers* Ultrasentiments *(1965)*, les Agneaux premiers nés *(1967)*, la Fontaine somnambule *(1968)*.

EDGAR PAPU, *docteur en esthétique, est né en 1908 à Bucarest. Il a fait ses études en lettres et philosophie à Bucarest et à Vienne. Auteur des volumes:* Carrefours — formes de vie et de culture *(1936)*, Art et Image *(1939)*, les Solutions de l'Art dans la culture moderne *(1943)*, les Lumières du siècle *(essais, 1967)*, les Voyages au temps de la Renaissance et les nouvelles structures littéraires *(1967)*, l'Evolution et les formes du genre lyrique *(1968, Prix de critique de l'Union des Ecrivains de Roumanie)*.

HENRIETTE YVONNE STAHL *est née en 1901. Etudes de peinture, de ballet et d'art dramatique. A fait ses débuts dans la littérature avec le roman* Voica *(1924)*, *suivi de* Tante Matilda *(nouvelles, 1931)*, l'Etoile des esclaves *(roman, 1933)*, *Plomb* (pièce, 1933). *Entre le jour et la nuit* (roman, 1942), La Grande joie *(1946)*, Mon frère, l'Homme *(roman, 1965)*, Ne touchez pas mon ombre *(nouvelles, 1969)*. *Traductions des œuvres d'Emily Brontë, John Galsworthy, Rabindranath Tagore, André Maurois, Marcel Brion, etc.*

GEORGHE ACHIŢEI *est né en 1931 dans un village de Moldavie. Docteur en philosophie, lecteur d'esthétique à l'Institut des Beaux-Arts « Nicolae Grigorescu » de Bucarest. A publié de nombreuses études et articles d'esthétique, de théorie et de critique littéraire. Rédacteur en chef de la revue littéraire « Amfiteatru » de l'Union des Associations d'Etudiants de Roumanie.*

V. EM. GALAN *est né en 1921. Etudes supérieures d'ingénierie. Après 1944 il a déployé une vive activité de journaliste et d'écrivain. Il a publié entre autres:* l'Aube des serfs *(roman, 1950)*, Bărăgan *(roman, vol. I—1954, vol. II—1959)*, les Voisins *(récits, 1955)*, Depuis le Déluge *(nouvelles, 1958)*, Mon amie Pix *(comédie, 1960)*, Cinquième roue à la charrette *(nouvelles, 1962)*, les Livres d'Horodiţa *(roman, 1965)*, le Signe de l'aliénation *(roman, 1966)*, l'Accident était inévitable *(roman, 1967)*, la Troisième Rome *(roman, 1968)*.

VALENTIN SILVESTRU *est né en 1924. Chargé de cours de l'« Art du Théâtre » à l'Institut d'Art dramatique et cinématographique « I. L. Caragiale » de Bucarest. Il a fait paraître les œuvres de critique dramatique* Le Personnage dans le théâtre *(1966)*, Présence du théâtre *(1968)*, *une monographie de l'acteur* Jules Cazaban *(1965)*. *C'est également l'auteur des volumes de croquis humoristiques* Journal aux feuilles éparses *(1960)* *et* le Vase aux Betteraves *(1965)*.

IOAN GRIGORESCU *(né en 1930). A fait des études supérieures de littérature et de journalisme. A débuté en 1948 comme journaliste. Auteur des volumes de nouvelles* Cinéma Madagascar *(1957)*, Obsession *(1960)*, Où le vent sent le pétrole *(1961)*, la Nuit où personne ne meurt *(1968)* *et des volumes de reportages* Lettre de Moscou *(1954)*, Terek le Vaincu *(1956)*, l'Oiseau Phénix *(1961)*, Cocktail Babylon *(1963)*, Zig-zag sur la mappemonde *(1965)*. *On lui doit aussi des scénarios de films. Vice-président du Comité de la Radiodiffusion-Télévision roumaine.*

TITUS MOCANU *est né en 1923 à Brăila. Etudes universitaires de philosophie à Sibiu et Cluj. Il a publié* les Maîtres *(roman, 1969)*, l'Art et la Société *(1968)*, *ainsi que de nombreux essais et études de critique et de philosophie. Il est maître de conférences à la chaire d'esthétique de l'Institut d'Architecture « Ion Mincu » de Bucarest.*

PAUL GOMA *est né en 1935. Etudes supérieures en philologie à l'Université de Bucarest. En 1966, débuts littéraires dans la revue « Luceafărul ». A publié le volume de nouvelles* La Chambre à côté *(1968)*.

*Abonnez-vous à la*

## REVUE ROUMAINE

POUR TOUTE COMMANDE, S'ADRESSER À

**C A R T I M E X**

Bucarest — Roumanie

B.P. : 134—135. Télex : 226

OU AUX CORRESPONDANTS SUIVANTS:

**RÉPUBLIQUE POPULAIRE D'ALBANIE**: *Ndermarja Shteterrore e Tregetimitte Librit*, Entreprise de l'Etat de Commerce du Livre, Rruga Konferenca e Pezes, Tirane ● **RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE**: *Deutscher Buch*, Leninstrasse 16, Leipzig 701 ● **RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE D'ALLEMAGNE**: *Kubon & Sagner*, B.P. 608, München 34 ; *Presse-Vertriebs-Gesellschaft* g.m.b.H. Börsenstrasse 13—15, Frankfurt/Main; *W. E. Saarbach*, B.P. 1510, 5 Köln I; *Kunst & Wissen*, B.P. 46, 7 Stuttgart I ● **AUSTRALIE**: *Current Book Distributors*, 168—174 Day Street, Sydney; *A. Keesing*, B.P. 4886, G.P.O. Sydney; *Universal Publications* 45 & 47 Walker Street, North Sydney ● **AUTRICHE**: *Globus Buchvertrieb*, Salzgries 16, Wien I ● **BELGIQUE**: *Du Monde Entier*, 5, Place St. Jean, Bruxelles I; *Agence & messageries de la Presse*, 14—22 Rue du Percil, Bruxelles I ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE BULGARIE**: *Hemus*, Littérature Etrangère, 11 pl. Slaveikov, Sofia ● **CANADA**: *Progress Books*, 44 Stafford St., Toronto; *International Subscription Agency «Periodica »*, 5090 Papineau, Montreal 34; *Co-operative Bookshop Ltd*, 882 Main Street, Winnipeg; *People's Co-operative Bookstore*, 341, West Pender Str., Vancouver 3 D.C. ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE**: *Waiwen Shudian*, B.P. 83, Pékin ● **COLOMBIA**: *Livreria Buchholz Galeria*, Av. Jimenez de Quesada 8—10, Bogotta ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE DÉMOCRATIQUE CORÉENNE**: *Chulpanmul*, Korea Publications Export & Import Corporation, Pyong Yang ● **CUBA**: *Cubartimpex*, Simon Bolivar 1, Palacio Aldamo, La Havana ● **DANEMARK**: *Ejnar Munksgaard*, Noregada 6, Copenhague K; *Munksgaard*, Prags Bld. 47, Copenhague ● **ESPAGNE**: *Livreria Herder*, Calle de Balmes 26, Barcelone 7; *Livreria Mundi Prensa*, Castello 37, Madrid ● **ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE**: *Fam Book Service*, 69, Fifth Avenue, N.Y. 10003, New York; *Arthur Vanous*, B.P. 211, 460 East 70 st Street, New York 21, N.Y.; *Walter J. Johnson Inc*, 111, Fifth Avenue, New York, N.Y. 10003; *Read More Publications Inc.*, 50 Broad Street, New York 4, N.Y.; *Albert Phiebig*, B.P. 352 White Plains, N.Y. 10602, New York; *Dolphin Service*, B.P. 8927, Washington D.C. 20003; *McGregor Magazine Agency*, Mount Morris, Illinois; *Continental Publications*, 111, South Mermanec Ave. St. Louis Missouri 63105 ● **FINLANDE**: *Rautatirkirjakauppa*, Kampinkatu 2, Helsinky; *Akateeminen Kirjakauppa*, Koskuskatu 2, Helsinky ● **FRANCE**: *Nouvelles messageries de la Presse Parisienne*, 111, Rue Réaumur, Paris 2e; *Europériodiques* S.A., 72, Bld. Senard Saint Cloud; *Département Etranger Hachette*, 79 Bld. St. Germain, Paris 7e; *Agence Littéraire et Artistique Parisienne*, 7, Rue Debelleyne, Paris 3e; *France Publications*, 108, Rue Réaumur, Paris 2e ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE HONGROISE**: *Kultura*, B.P. 149, Budapest 62 ● **GRANDE BRETAGNE**: *R. I. Maxwell & Co. Ltd.* 4—5 Fitzroy Square, London W.C. 2; *Lewis & Co. Ltd.*, 68 Grafton Way, London W. 1; *Central Bcoks Ltd.*, 37, Inn Road, London W.C. 1; *Continental Publications Ltd.*, 101, South Wark Str., London S.E. 1; *Collet's Holdings Ltd.*, Dennington Estate, Wellingborough, Northants; *Blackwell's Booksellers*, 48 & 51 Broad Street, Oxford ● **GRÈCE**: *Atom*, Karagheorghi Servivas 7, Athènes; *Kauffman Bookshop*, 28 Stadion Street, Athènes ● **HONG KONG**: *Essex & Co.*, Alexandria House 749—750 ● **ISRAËL**: *Haiflepac Ltd.*, 11 Arlosorof Street, Haifa; *Lepac Lts.*, 15, Rambam Street, Tel-Aviv ● **ITALIE**: *So. Co. Lib. Ri. Export-Import*, Piazza Margana 33, Roma; *Stampamerica Subscription Agency*, Via M. Machhi 71, Milano *Messagerie Italienne Sp. A.*, via Giulio Carcano 32, Milano ● **JAPON**: *Nauka Ltd. Import Dept.* 30—19, Minami-Ikebukuro, 2-chome Toshima Ku, Tokio; *Overseas Publications Ltd.*, B.P. 1582 Central, Tokio; *Far Eastern Booksellers*, Kanada, B.P. 72, Tokio; *Maruzen Co. Ltd.*, 6 Tori Nichome Nihonbaschi, Tokio ● **MEXIQUE**: *Editorial Grijalbo S.A.*, Apartado 28568, Mexique 17 D.F. ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE MONGOLE**: *Mongolian State Book Trade*, Ulan Bator ● **NORVÈGE**: *Norsk Bokimport*, B.P. 3267, Oslo ● **PAYS-BAS**: *Swetz & Zeitlinger*, Keizersgracht 487, Amsterdam C.; *Meulenhoff & Co.*. Beuiingstraat 2, Amsterdam C; *Pegasus*, Leisestraat 25 Amsterdam C; *N. V. Martinus Nijhoff*, B.P. 269, Hague ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE POLONAISE**: *Ruch*, Ul. Wronia 23, Varsovie ● **PORTUGAL**: *Livreria Buchholz*, Avda Liberdade/R. Duque de Palmela, Lisabone; *Soporeza*, Rua D. Estefania 32—3E, Lisabone ● **SUÈDE**: *D. C. Fritze*, Fredgatan 2, Stockholm 16; *Gumperts A. B., B.P.* 346, Göteborg 1 ● **SUISSE**: *Herbert Lang & Cie A.G.* Münzgraben Ecke, Amthaugasse — Berne; *Pinkus & Co.*, Froschaugasse 7, Zürich ● **RÉPUBLIQUE SOCIALISTE TCHÉCOSLOVAQUE**: *Artia*, Ve Smeckach 30, Prague 1 ● **UNION SOVIÉTIQUE**: *Mejdunarodnaïa Kniga*, *Moskva* G-200 ● **RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU VIET-NAM**: *So Xua Nhap Khau Sach Bao*, Importers & Exporters of Books & Periodicals, 32, Hai Ba Trung, Hanoi ● **RÉPUBLIQUE SOCIALISTE FÉDÉRATIVE DE YOUGOSLAVIE**: *Iugoslovenska Knijga*, Terazije 27, Beograd; *Forum Novi Sad*, 1 V Misica, Novi Sad; *Libertatea Pancevo*, Z. Zrenjanina 7, Pancevo; *Nolit*, Terazije 27, Beograd; *Prosveta*, Terazije 16, Beograd

43. 434

Notre prochain numéro sera consacré au

**25e ANNIVERSAIRE DE LA LIBÉRATION DE LA ROUMANIE**

Parmi les collaborateurs, nous citons:

**Vers:**

ION ALEXANDRU, TUDOR ARGHEZI, GEORGE BACOVIA, A. E. BACONSKY, MARIA BANUȘ, MIHAÏ BENIUC, GEO BOGZA, EMIL BOTTA, RADU BOUREANU, NINA CASSIAN, ȘTEFAN AUG. DOÏNAȘ, VICTOR EFTIMIU, EUGEN JEBELEANU, NICOLAE LABIȘ, MIRON RADU PARASCHIVESCU, ALEXANDRU PHILIPPIDE, MARIN SORESCU, ALFRED MARGUL SPERBER, NICHITA STĂNESCU.

**Prose:**

EUGEN BARBU, NICOLAE BREBAN, GEORGE CĂLINESCU, LUCIA DEMETRIUS, LAURENȚIU FULGA, PAUL GEORGESCU, AL. IVASIUC, FĂNUȘ NEAGU, VERONICA PORUMBACU, MARIN PREDA, MIHAÏL SADOVEANU, ZAHARIA STANCU, FERENC SZEMLER.

**Études et articles:**

RADU BELIGAN, DEMOSTENE BOTEZ, ALEXANDRU DIMA, GEO DUMITRESCU, PAUL EVERAC, MIHNEA GHEORGHIU, C. I. GULIAN, MIRON NICOLESCU, CAMIL PETRESCU, MIHAÏL RALEA, VLADIMIR STREINU, VIRGIL TEODORESCU, TUDOR VIANU.

ION STENDL L'Oiseleur (tapisserie) →